

Andrzej Pawłowski

***Witolda Gombrowicza
teatr międzyludzki.***

Rozprawa habilitacyjna

**AKADEMIA TEATRALNA
im. Aleksandra Zelwerowicza**

**Warszawa
2005**

Spis treści:

I.	<i>Wstęp. Problemy i pytania.....</i>	strona 1
II.	<i>Witolda Gombrowicza życie i twórczość – tematy.....</i>	strona 8
III.	<i>Psychologia i teatr – fakty, interpretacje i wnioski.....</i>	strona 29
IV.	<i>Zakończenie.....</i>	strona 48
	<i>Dodatek I – Fabuły omawianych utworów... (inkrystowane zdjęciami)</i>	strona 49
	<i>Powieść „PORNOGRAFIA”.....</i>	strona 49
	<i>Powieść „KOSMOS”.....</i>	strona 56
	<i>Dramat „ŚLUB”.....</i>	strona 60
	<i>Dodatek II – płyty DVD z nagraniami spektakli teatralnych wg utworów Witolda Gombrowicza w reżyserii Andrzeja Pawłowskiego:</i>	strona 64
	<i>„Pornografia” - 1983/1990 (Teatr Ateneum im. S. Jaracza, Warszawa)</i>	
	<i>„Kosmos” - 1991 (Teatr Ateneum im. S. Jaracza, Warszawa)</i>	
	<i>„Ślub” - 2004 (Teatr im. S. Jaracza, Olsztyn)</i>	
	<i>Bibliografia.....</i>	strona 65

Witolda Gombrowicza teatr międzyludzki.

(Gra między psychologiem a reżyserem)

*„Sztuka powinna wydobyć to tylko, co zawiera się
już potencjalnie w aktorach, jako
ludziach żywych mających własną skalę możliwości”*
Witold Gombrowicz „Pornografia”

I. Wstęp. Problemy i pytania.

Witold Gombrowicz napisał tylko trzy i pół teatralnej sztuki, w tym jedną znakomitą – „Ślub” i, ważniejsze w jego spuściźnie artystycznej, cztery powieści, z których dwie mogłyby wstrząsnąć światem, gdyby świat je dokładnie przeczytał, oraz trzy tomy fascynujących esejów. Nie był więc w ścisłym znaczeniu tego słowa człowiekiem teatru, dramaturgiem, dostawcą teatralnych sztuk. Kokieteryjnie twierdził nawet, że teatru nie lubi. Ale jakiego teatru ? Przecież w tym stwierdzeniu mowa jest o przedstawieniach odgrywanych na scenie, przez aktorów w komercyjnym warszawskim teatrze międzywojennego okresu, a nie o Teatrze, jako sposobie komunikowania się ludzi ze sobą – czym zajmował się przez całe swoje twórcze życie.

Witold Gombrowicz był artystą, który swój zdecydowany i głęboki pogląd na świat wyrażał zarówno przez sposób życia, jak i przez literackie utwory, które pisał, aby ten swój pogląd przedstawić innym ludziom ku uwadze i rozwadze. Wszystko, co tworzył przez całe

życie, było zawsze zapisem Międzyludzkiego Teatru. Było wielkim teatrem zmagania się ludzi ze sobą i pomiędzy sobą o wartości podstawowe – wolność, autentyczność, prawdę. Paradoksalnie więcej specyficznie rozumianego teatru jest w jego powieściach niż w dramatach, a w każdym razie, w powieściach jest teatr, głębiej przedstawiony i głębiej sięgający spraw ostatecznych i podstawowych dla kondycji człowieka żyjącego wśród innych ludzi. Taki teatr uprawiał także w swoim realnym życiu, w ciągłej walce o uznanie, zrozumienie i ochronę swojego delikatnego „ja”. Wszyscy ludzie, którzy go osobiście znali podkreślają, że spotkania z Witoldem Gombrowiczem zawsze były fascynujące, także i dlatego, że nie wiadomo było, co w jego słowach i zachowaniach było spontaniczne i szczere, a co było grą obliczoną na wywołanie w słuchaczach zamierzonego efektu. Grą, czyli teatrem życia codziennego, który Gombrowicz uprawiał nieustannie, po części, aby uchronić przed innymi swoje „ja”, a po części, aby to swoje „ja” narzucić innym w takim kształcie, jaki uważał za potrzebny. To Gombrowicz powinien był napisać książkę *„Człowiek w teatrze życia codziennego”*, napisaną faktycznie przez Ervinga Goffmana – amerykańskiego socjologa w 1959 roku – rok po ukazaniu się powieści *„Pornografia”*(!). A może napisał ... bo czym tak naprawdę jest jego „Dziennik” pisany dla Kultury Paryskiej, jak nie zapisem osobistego teatru życia codziennego Witolda Gombrowicza. Większość badaczy jego biografii i utworów, zdecydowanie stwierdza, że właśnie taką „księgę” tworzył i swoim życiem, i twórczością literacką, i to już od lat dzieciństwa. Przecież razem ze starszym bratem Jerzym, przekomarzał się z matką, odgrywając jej antagonistę w zmyślonych sytuacjach.

Tak było w życiu; a w literaturze ? Dramat *„Ślub”* oraz powieści *„Pornografia”* i *„Kosmos”* dokładnie opisują inscenizacje teatralne, wplecione przemyślnie w fabuły tych utworów. A ich reżyserami są protagoniści – Henryk i Witold lub, częściej, ich psychologiczne sobowtóry - Pijak, Fryderyk i Leon. Akcja opowieści odgrywa się zwykle w teatralnych dekoracjach udających naturę. Sztuczność owych dekoracji ma uwypuklić

obecność ludzi - aktorów, a świadome użycie efektów inscenizacyjnych, takich jak światło i jego brak, ma odpowiednio ukierunkować uwagę widzów.

Opisywany w utworach Gombrowicza proces tworzenia i odgrywania, wspomnianego powyżej spektaklu Teatru Międzyludzkiego poddany jest ścisłym regułom technik psychomanipulacji. Słowo to w codziennym użyciu ma moralnie negatywne konotacje, Gombrowicz jednak opisuje zjawiska z dystansem naukowca a nie moralisty. Nie idzie mu bowiem o chwalenie lub ganień sposobów wzajemnego oddziaływania ludzi na siebie, ale o precyzyjne zobrazowanie skuteczności mechanizmów „wpływu społecznego” – jak to nazywa dzisiejsza psychologia społeczna.

Element centralny Gombrowiczowskiego Teatru - Forma Międzyludzka, pojęcie, jakże „teatralne”, stworzone przez pisarza, jest opisem mechanizmu rozmaitych interakcji, w które ludzie wchodzi, aby od innych uczestników tychże interakcji uzyskać psychologiczne dobra takie jak uznanie, potwierdzenie, akceptacja, dominacja, identyfikacja etc., etc. Ten mechanizm wzajemnych oddziaływań determinuje i modyfikuje cele i efekty interakcji, stając się „teatrem odgrywania ról i oczekiwań” wymaganych przez ową Formę Międzyludzką. Jest to samodefiniujący się sposób uczestniczenia w społecznych spotkaniach automatycznie zmieniający tożsamość i sposób funkcjonowania uczestników ze względu na właściwości wytworzonej sytuacji. Zjawisko to było analizowane przez jego odkrywcę na rozmaite sposoby we wszystkich jego utworach eseistycznych i literackich. Więcej o tych mechanizmach napiszę w dalszym ciągu niniejszej pracy.

Forma Międzyludzka, Teatr Międzyludzki...Ale, czym właściwie jest teatr - dobra stara sztuka tworzenia iluzji w celu wzbudzania w widzach emocji i refleksji ? Arystoteles twierdził, że celem teatru jest wywołanie w widzu stanu katharsis – oczyszczenia, poprzez wzbudzenie w nim odczuć litości i trwogi. Widzowie mieliby, według Arystotelesa, litować się nad losem i sytuacją sympatycznego bohatera, które dotyczą go nie z jego winy. A

trwożyć powinni się tym, aby im -widzom, nie przypadł los podobny losowi znękanego bohatera. Te odczucia widzów wywołać ma fabuła zakomponowana w spektakl - naśladujący życie, uogólniający losy bohaterów i pokazujący ich podobieństwo do widzów, czy też ogółu ludzi. To jest bardzo dobra funkcjonalna definicja istoty Teatru i celu przekazu teatralnego. Pozwala ona zobaczyć spektakl teatralny jak dynamiczną, interakcyjną, zakomponowaną strukturę świadomie używaną dla przekazywania emocji i ważnych treści, które w efekcie mają zmienić widzów i ich postawy wobec świata i innych ludzi. W dalszym ciągu pracy będę się nią jeszcze posługiwał.

Można też zdefiniować teatr, inaczej niż czynił to Arystoteles, poprzez cechy formalne, odróżniające go od innych sztuk lub wydarzeń rzeczywistych. I tak oto teatr jest umiejętnością konstruowania atrakcyjnych i znaczących zdarzeń zachodzących pomiędzy ludźmi, mających metaforyczną treść i wizualno-werbalną formę. Zdarzenia te ułożone w zamknięty ciąg fabularny (początek i koniec przebiegu zdarzeń) muszą być zaprezentowane widzom, tak, aby wzbudzić w nich ukierunkowaną i założoną przez konstrukcję zdarzeń refleksję poznawczą i reakcję emocjonalną. Innymi słowy mówiąc, Teatr to sztuczna, stworzona celowo konstrukcja „bocznymi drzwiami”, spoza faktycznego biegu i czasu realnych zdarzeń, wdzierająca się w naturalny bieg zdarzeń rzeczywistych i realny czas. Ta sztuczna konstrukcja – Teatr, wywołuje prawdziwe procesy emocjonalne i poznawcze zarówno wykonawców-aktorów, jak i uczestników-widzów.

Tworzenie teatru, reżyserowanie spektaklu, polega na konstruowaniu zachowań aktorów w znaczące i uporządkowane czasowo i logicznie działania fizyczne (np. podejście jednej postaci do drugiej lub wyciągnięcie ręki, palca i wskazanie nim czegoś komuś, wypowiedzenie takich a nie innych słów z konkretną intencją i w określonym stanie emocjonalnym). Te działania fizyczne winny być adekwatne do czynności psychologicznych porządkujących interakcje między postaciami kreowanymi przez aktorów. Konstrukcja

spektaklu musi też szczególnie uwzględniać konieczność pokazania obserwatorom tych zachowań aktorów. Reżyser (osoba inicjująca i kontrolująca tworzenie konstrukcji spektaklu) i aktorzy („główne elementy” konstrukcji, osoby, które przestają być sobą, a stają się „*jakby kimś innym*” w oparciu o osobiste doświadczenia) tworzą działania postaci scenicznych. Jednym z najważniejszych zadań w procesie tworzenia spektaklu jest uprawdopodobnienie ich realności w sensie psychologicznym. Budując intencje (celowe, zamierzone czynności), motywacje (przyczyny czynności) i okoliczności (czyli czynniki determinujące sposób wykonywania czynności) postaci scenicznych, reżyser i aktorzy muszą zadbać o to , aby i postacie i sytuacje były podobne, do tych , które zdarzać się mogą w realnym życiu. Im dokładniejsze, bardziej szczegółowe oraz podobne do rzeczywistych (prawdziwych) czynności psychologicznych ludzi w podobnych sytuacjach realnych – są owe teatralne konstrukty, tym teatr jest lepszy i bardziej skuteczny ! I nie chodzi tu o style teatralne (naturalizm, realizm itd.), bowiem są to cechy, wobec istoty teatru, czyli czynności psychologicznych, zaledwie drugorzędne i odnoszące się tylko do konwencji i sposobów wizualnego przedstawiania fabuł. W rezultacie konstrukcyjnej działalności reżysera i aktorów powstaje spektakl, czyli coś, co można pokazywać widzom. W spektaklu aktorzy odgrywają, stwarzając się jako postaci spektaklu, kogoś kim nie są naprawdę, po to aby wzbudzić w widzu założone prawdziwe emocje i refleksje. Zwróćmy zatem uwagę na 3 najważniejsze cechy spektaklu teatralnego, a są nimi:

1. odgrywanie, granie, stwarzanie się – czyli celowe, sztuczne zachowanie, ale psychologicznie prawdziwe i prawdopodobne w danych warunkach sytuacji, czasu i zachowania tożsamości odgrywanego;
2. pokazywanie, prezentowanie, demonstrowanie – czyli wydobywanie z niebytu obrazów zachowań ludzkich, tak aby stały się widoczne dla widzów;

3. kierunkowanie uwagi widza i wywoływanie w nim założonych reakcji poznawczych (przekaz) poprzez interakcję emocjonalną między aktorem a widzem.

Tak opisane zjawisko, nazywamy Teatrem, narzędziem przekazywania poznania i doznania, temu, kto go ogląda (w Arystotelesowskim ideale - rozpoznając tam „samego siebie”). Dodać wypada, że Teatr opowiada zawsze i jedynie historie o ludziach, ludźmi się posługując i wobec ludzi. Stąd bierze się wymóg złożoności i prawdopodobieństwa psychologicznego oraz interakcyjny – Międzyludzki charakter Teatru – w podwójnym układzie relacji – po pierwsze: postaci sceniczne odgrywane przez aktorów muszą wchodzić ze sobą w relacje, wrażliwie reagować na siebie w sytuacjach konfliktu, a nawet zmieniać się pod wpływem tych relacji i po drugie: aktorzy odgrywający sceniczne postaci wchodzi w interakcje z widzami, modyfikując sposób zachowania postaci i natężenie emocji, aby wzbudzić w widzach pożądane emocje i refleksje.

Tak więc, Teatr zawsze buduje i pokazuje Międzyludzkie relacje, w taki sposób aby przekaz dotarł do widzów. Rzadko jednak głównym przedmiotem zainteresowania Teatru jest sam sposób kształtowania się owych relacji i ich przebieg. Zwykle celem spektaklu teatralnego jest postulat etyczny odnoszący się do dokonywania zmiany w rzeczywistości przedstawionej na przykład w „Hamlecie” jeden z etycznych postulatów brzmi - jeśli zabiłeś, aby zostać władcą, twoja zbrodnia nie ujdzie kary, bo zło zostanie odkryte.

Gombrowicza zaś, co postaram się wykazać, szczególnie interesuje ten pierwszy aspekt – konstrukcja i przebieg międzyludzkich relacji – w nich bowiem autor upatruje istotę rzeczywistości - konstytutywną dla tożsamości i sprawczej skuteczności człowieka.

Co ciekawe współczesna naukowa psychologia społeczna, dokładnie potwierdza stanowisko i intuicje Gombrowicza, odchodząc od tradycyjnego statycznego modelu integralności czasowej i sytuacyjnej osobowości człowieka, na rzecz dynamicznego, interakcyjnego sposobu funkcjonowania jednostki w złożonych sytuacjach życia codziennego.

Po tym wstępie i zdefiniowaniu podstawowych pojęć używanych w tej pracy, pozwolę sobie postawić jej główną tezę :

Gombrowiczowi potrzebny jest Teatr, aby dokładnie opisać i zanalizować relacje, w które wchodzi człowiek i które zwrótnie go tworzą.

Gombrowicz bowiem uważa, że owe międzyludzkie relacje zwykle mają charakter deformacyjny wobec potrzeb i celów jednostki, a zarazem człowiek, ze względu na społeczny nacisk innych ludzi i systemu oczekiwań, fałszuje swoje potrzeby i zachowania, czyli odgrywa siebie wśród innych, aby móc zrealizować inne potrzeby psychologiczne takie jak pragnienie akceptacji i współuczestnictwa. Człowiek zdeformowany Gombrowicza – aktor w Teatrze Międzyludzkim „życia codziennego” zamiast być, swoje bycie odgrywa.

Ta konstatacja, oczywiście Gombrowicza nie zadowala, więc starając się znaleźć drogę wyjścia z tej sytuacji, autor „Ślubu” odnajduje Teatr, jako środek poradzenia sobie z deformującymi relacjami międzyludzkimi. Tym remedium jest Teatr świadomy, teatr reżysera. teatr człowieka kreującego rzeczywistość a nie tylko jej naciskom podlegającego.

W dalszym ciągu pracy postaram się to szerzej uzasadnić.

II. Witolda Gombrowicza życie i twórczość - tematy.

„Ciekawe, że jednocześnie i bez najmniejszej żenady mogę,

być człowiekiem i Człowiekiem.

Nie tracąc ani przez chwilę wątku najbardziej codziennego,

jestem Tajemnicą bytu i jego dumą i jego chorobą i jego męczarnią.

Gorycz człowieczeństwa. Furia człowieczeństwa.

Rozpętanie człowieczeństwa. Cisza człowieczeństwa.”

Witold Gombrowicz „Dziennik (1957-1961)

4 sierpnia 1904 roku w Małoszycach nieopodal Opatowa (obecnie województwo świętokrzyskie) w zamożnej ziemiańskiej rodzinie urodził się Witold Marian Gombrowicz, najmłodszy wśród czwórki dzieci Jana i Marceli Antoniny (z Kotkowskich) Gombrowiczów. To była dobra polska szlachecka rodzina, w której kultywowano wartości patriotyczne : dziadek Witolda – Onufry Gombrowicz był bogatym obywatelem Kowieńskiej Guberni (jak to kazał wyryć sobie na nagrobku), jednak nie omieszkał czynnie poprzeć Powstania Styczniowego, po którego upadku, doznał szykan i kłopotów ze strony carskich zarządców polskiej Litwy. Groziło mu nawet zesłanie i chyba cudem zdołał się przed nim uchronić, jednak jego litewskie latyfundia – Lenogiry, Mingajłów i Wysoki Dwór zostały skonfiskowane przez carat, on zaś z rodziną musiał uciekać w Sandomierskie. Tu nabył za resztę pieniędzy wieś Jakubowice (obecnie podzieloną na Jakubowice i Przybysławice) odległą około 30 kilometrów od Sandomierza.

Jego syn Jan, ojciec Witolda, powiększył rodzinny majątek o wieś Małoszyce, położoną 20 kilometrów na zachód. Rodzinne groby Gombrowiczów znajdują się na

przykościelnym cmentarzu w Przybysławicach, w dość opłakanym niestety stanie. W Małoszycach, w okazałym ziemiańskim dworku gospodarował syn Onufrego – Jan, ojciec Witolda, a że był zdolnym i pracowitym człowiekiem, szybko pomnożył majątek i łącznie zorientował się, że w dobie przemysłowego kapitalizmu trzeba inwestować nie tylko w ziemię. Z ziemianina zmienił się w bogatego przemysłowca, prezesa centrali złomu na całą Polskę (w pobliskim Ostrowcu świętokrzyskim w owych czasach dobrze rozwijał się przemysł hutniczy i złom był cenionym surowcem). Stał się właścicielem kilku fabryczek, w tym nabytej specjalnie na zaopatrzenie przyszłości Witolda – fabryki tektury w nieodległej wsi Doły Biskupie – nazwanej Witulin, na cześć najmłodszego syna. Ojciec Witolda Gombrowicza był postawnym, przystojnym mężczyzną. W „Pornografii” czytamy: *„rosły i elegancki pan, rodzaj urody męskiej, który podoba się kobietom, które podziwiają zarówno okazałość kształtu, ileż arystokratyczne wydelikacenie szczegółów”*, a w „Rozmowach...”: *„Mój ojciec? Piękny mężczyzna, rasowy, okazały, a też poprawny, punktualny, obowiązkowy, systematyczny, o niezbyt rozległych horyzontach, niewielkiej wrażliwości w rzeczach sztuki, katolik, ale bez przesady”*. („Rozmowy z Gombrowiczem” – Dominique de Roux).

Jan Gombrowicz prowadził aktywne życie, najczęściej bywał w domu, a i relacje między nim a żoną, matką Witolda stawały się coraz to chłodniejsze, zapewne nie z jego przyczyny. Witold więc widywał ojca nieczęsto i zdany był na matczyne wychowanie. Była to kobieta niewątpliwie inteligentna i wrażliwa, acz o zdecydowanie neurastenicznej osobowości. W „Rozmowach...” jest taki oto zapis: *„A moja matka była żywa, wrażliwa, obdarzona dużą wyobraźnią, leniwa, niezaradna, nerwowa (i bardzo) pełna urazów, fobii, iluzji. Miała też jedną cechę wysoce drażniącą, należała mianowicie do osób, które nie umieją zobaczyć siebie takimi, jakimi są. Więcej ona widziała siebie akurat na opak – i to już miało cechy prowokacji. Z natury była, jak się rzekło, leniwa i niezaradna, a że w owych proustowskich czasach służby było dużo, jej rola sprowadzała się do wydawania zaleceń*

kucharzowi, pokojówce, czy ogrodnikowi. Nie przeszkadzało jej to mówić, że „wszystko na mojej głowie”, że praca uszlachetnia”, że „ogród w Małoszycach to moje dzieło”, że „na szczęście jestem dość praktyczna”. Imponowało jej to, czym nie była. Jej ideałem był typ matrony o niezłomnych ideałach i zasadach (katolickich), oddającej się obowiązkowi, poświęcającej dla rodziny. Sport wciągania mojej matki w absurdalne dyskusje był jednym z pierwszych moich artystycznych (i dialektycznych) wtajemniczeń”(cyt. „Rozmowy...”). I dalej, tak wspomina Gombrowicz swoje pierwsze doświadczenia „teatru międzyludzkiego” : „My, chłopcy, wcześniej odkryliśmy tę idealną okazję do przekomarzania się (z matką) i drażnienia. Polegało to na zaprzeczaniu, na zaprzeczaniu absolutnie wszystkiemu, co by powiedziała, i, rzecz pewna, zwłaszcza mój brat Jerzy i ja doszliśmy w tym do niebywałego zgrania. Wystarczyło aby matka powiedziała „słońce świeci”, a odpowiadaliśmy z największym zdziwieniem „jak to, przecież deszcz pada !”. „Co za mania mówienia głupstw!” oburzała się, ale Jerzy mówił pojednawczo „powiedzmy, że nie pada, ale mógłby padać”, a ja dodawałem po namyśle „przyjmijmy, że nie pada, ale jakby zaczęło padać, to by jednak padało”. Sport wciągania mojej matki w absurdalne dyskusje był jednym z pierwszych moich artystycznych (i dialektycznych) wtajemniczeń. Ona , o głębokich i namiętnych uczuciach, stojąca na straży „świętości”, oraz „rodziny, tej komórki społeczeństwa” surowo potępiała rozwód, które pleniły się jak na złość w naszym środowisku. Więc naturalnie : „nowy rozwód w rodzinie!” obwieszczał tubalnie Jerzy. Nie odpowiadała wietrząc zasadzkę. Ja odzywałem się z drugiego pokoju: - Co ty mówisz?! Nowy rozwód w rodzinie?! Niemożliwe! – Ależ tak, właśnie spotkałem ciotkę Różę, która zwierzyła mi się w najściślejszej dyskrekcji, że Henrykowie będą się rozwodzić, bo ona zakochała się w swoim fryzjerze. Ja: - A to ładna heca! Itd. W końcu moja matka ukazywała się roztrzęsiona: - Jeśli Henrykowa jest na tyle cyniczna, to nie będzie można jej przyjmować! – Ależ dlaczego, odpowiadaliśmy, przecież ciocia Ela już dwa razy się rozwiodła i gra ze swoimi trzema mężami w bridża, mówi się że tworzą doskonałą partię”

(cyt. „Rozmowy...”). Taki to „teatr” uprawiał Witold Gombrowicz od około piątego roku życia.

Daleki obraz Ojca, niedosiężnego ideału mężczyzny atrakcyjnego i przedsiębiorczego zdobywczego, dominującego i nieobecnego oraz bliska obecność nadopiekuńczej, przewrażliwionej Matki, która z lubością ubierała małego Witolda w dziewczęce ubranka, oraz dialektyczno-teatralne występy na rodzinnej scenie ukształtowały zręby osobowości naszego pisarza – człowieka, którego domeną stały się genialne intelektualnie zabawy z logiką i międzyludzkimi sytuacjami oraz precyzyjna, dogłębna obserwacja i analiza relacji międzyludzkich, a jednocześnie pewna bezradność i wstydlivość w realnych sytuacjach interpersonalnych : „...*Nie dopuszczałem nikogo do tego czegoś we mnie, co było niejasne, odrębne, i za nic nie chciało wydostać się na światło dzienne. I jeszcze jedno : zupełnie niezdolny byłem do miłości. Miłość została mi odebrana na zawsze i od samego zarania, ale nie wiem, czy to dlatego, że nie umiałem znaleźć na nią formy, właściwego wyrazu, czy też nie miałem jej w sobie. Nie było jej, czy ją w sobie zdusiłem? A może matka mi ją zabiła ?*” (cyt. „Rozmowy...”).

Ten dość skomplikowany układ stosunków rodzinnych był zapewne poznawczym szablonem obrazu świata, w którym dzieje się Forma Międzyludzka– kluczowy teoremat twórczości Gombrowicza - czyli ciągłe i wzajemne zniekształcanie relacji i obrazów ludzi, deformujących się wzajemnie poprzez nakładanie społecznych i psychologicznych masek na niedosiężne autentyczne „Ja” w ciągłej walce o zaistnienie w relacji z innymi i narzucenie bezpiecznej i pożądanej relacji „niepoddanego” albo „dominującego”.

Lata szkolne Witold spędził w Warszawie i niczym się wówczas poza nieśmiałością nie wyróżniał, także i lata studenckie – studiował prawo na Uniwersytecie Warszawskim i już wtedy wyraźnie aspirował do elit polskiego społeczeństwa, szczególnie literackich, a jednocześnie bał się, że jest „nie dość” dobry.

Przełom nastąpił w 1933, gdy ukazała się pierwsza książka Gombrowicza – zbiór opowiadań **„Pamiętnik z okresu dojrzewania”**. Opowiadania zastały przyjęte ze sporym zainteresowaniem przez literackie środowisko Warszawy, co pozwoliło Witoldowi wyruszyć na podbój tego świata i jego literackich kawiarni. „Ziemiańska” i „Zodiak” stały się jego światem i polem, na którym uprawiał swoją sztukę gry interpersonalnej i zbierał materiały do kolejnych utworów. Przy kawiarnianym stoliku w gronie młodych aspirantów literatury i sztuki Gombrowicz czuł się najlepiej, jego błyskotliwa inteligencja i poczucie humoru gwarantowały mu pozycję „królewską”, a to stymulowało jego twórczość.

W roku 1935 Gombrowicz opublikował w „Skamandrze” swój pierwszy dramat **„Iwonę, księżniczkę Burgunda”**. I „Iwona” i „Pamiętnik...” wskazują na wielki talent i na specyficzny obraz świata autora- świata pełnego absurdu i opresji oraz uzależnienia jednostki od sposobu widzenia go przez innych ludzi. Z dzisiejszej perspektywy całości wielkiego dzieła Gombrowicza, utwory te wydają się jednak błahe i są zaledwie parodią psychologicznej rzeczywistości ludzi. Jednak już w tych „młodzieńczych” utworach Gombrowicz wyraźnie określił pole i centralny punkt swoich literacko-psychologicznych dociekań. Był nim konflikt między dobrze zorganizowanymi i przystosowanymi społecznie grupami ludzi a nieprzystającą do takiego świata jednostką, toczącą heroiczny bój o zachowanie własnej odrębności i indywidualności. Społeczeństwo zaniepokojone odmiennością wszelkimi sposobami stara się najpierw odszczepieńca zmienić-wyedukować, a gdy to się nie udaje, najpierw pragnie go „wchłonać”, a wreszcie zlikwidować. Znamienne dla tego okresu twórczości jest, iż w rezultacie tej walki obie strony odnoszą porażkę. Grupa społeczna kompromituje się, a odmieniec, niepokojący ją samą swą innością, musi odejść. Przy tym szczególną uwagę zwraca autor na sposoby, jakich imają się przedstawiciele ogółu społeczeństwa w „nawracaniu społecznego heretyka”.

W następnych utworach autor „Kosmosu” nadal będzie drążył ten temat, aczkolwiek dokona się wyraźna zmiana pozycji jednostki wobec grupy i zmieni się także wynik toczonych przez nich walki.

W 1937 roku ukazała się powieść **„Ferdydurke”** i przysporzyła autorowi wiele sławy i uznania. Był to kolejny przełom w karierze pisarza, a może w szczególnie dla niego ważnej hierarchii prestiżu w światku literackim i ogólnospołecznym. Bycie „znanym pisarzem” było Gombrowiczowi osobiście niezwykle potrzebne. Zarazem, ta powieść była wejściem w obszar prawdziwej literatury. „Ferdydurke” do dziś funkcjonuje w powszechnej świadomości jako najlepiej znane i najważniejsze dzieło Gombrowicza. Rzeczywiście, satyryczne ostrze tej powieści do dziś nie straciło nic na aktualności. Analiza prób zawładnięcia człowiekiem przez społeczne instytucje – rodzinę, szkołę, tradycję i nowoczesność jest w tym utworze przedstawiona znakomicie i trafnie, wyznaczając nowy sposób myślenia o nacisku społecznym i konformizmie. Ale znowu, z całym szacunkiem dla „Ferdydurke”, czy, mimo wszystko, nie jest ona przede wszystkim jednak tylko satyrą na absurdy i pozy rzeczywistości? Powieść pokazuje przecież sytuację bez wyjścia *„przed gębą można uciec tylko w inną gębę, a przed pupą nie ma w ogóle ucieczki”* – taka konstatacja zamyka „Ferdydurke” „Gęba”, „pupa”, „upupienie”, „pojedynek na miny” do dziś żywo funkcjonują w polskim i europejskim kulturowym obiegu, bawią i uczą, ale ciągle nie jest ta powieść utworem na miarę wielkości pisarza genialnie analizującego mechanizmy świata i zachowania ludzi, jakim we fragmentach tego utworu jawi się już Witold Gombrowicz.

No i jeszcze **„Opętani”**, powieść rozrywkowa, kryminalna, gotycka, romansidło publikowane pod pseudonimem i zarazem wnikliwy i wielki traktat o plotce oraz jej psychologicznych mechanizmach, publikowana w codziennej gazecie, podobno tylko dla pieniędzy, ale poruszająca wszystkie znamienne wątki tematyczne „poważnej” twórczości

autora „Pornografii” i używająca ulubionej przez niego formy para-kryminału, powstała w 1938/39 roku, pyszna i cudownie zabawna...

W lipcu 1939 roku Witold Gombrowicz wsiadł na statek „Chrobry” i popłynął do Buenos Aires i został w Argentynie na następne 23 lata, najpierw trochę przypadkowo i trochę jako dezterter, potem jako rozbitek II wojny światowej, potem jako uchodźca i wreszcie jako emigrant nie powracający do komunistycznej powojennej Polski. Żyjąc w biedzie, czasem i nędzy, nie zapomniał Gombrowicz o kawiarnianym życiu, w dzielnicy portowej Retro miał swój stolik, gdzie zaczęli gromadzić się (jak w Ziemiańskiej) wokół niego młodzi argentyńscy intelektualiści i literaci, którymi się bawił i których pouczał, i którzy pozwalali mu utrzymać poczucie własnej wartości. Oni byli mu potrzebni bardziej niż on im...

Rodzina Witolda pozostała w Polsce. Podczas wojny i po niej utraciła wszystko: posiadłości, fabryki, kamienice, poczucie godności i bezpieczeństwa. Gombrowiczowie bez środków do życia porozrzucani po Polsce, w nędzy pełnej upokorzeń wiedli życie, jakiego nigdy wcześniej nie znali, ludzi biednych i napiętnowanych swoim przedwojennym statusem bogatych kapitalistów. O dziwo, Witold, sam w biedzie, nie zapomniał o rodzinie i przysyłał z Argentyny po kilka dolarów, które jego matce, siostrze i bratu ratowały życie. Tak to właśnie Witold Gombrowicz ratował swoją rodzinę, Witold Gombrowicz, który w każdym swoim utworze kpił i walczył w rodzinnymi więzami. To dowodzi jak niepowierzchowna i osobista jest twórczość autora „Ślubu”, jak dotyczy ona nie sfery faktów, ale sfery mechanizmów psychologicznych leżącej głęboko za faktami – Gombrowicz walcząc z ideą rodziny, nigdy nie przestał być swej rodziny odpowiedzialnym członkiem).

W 1947 roku ukazał się „**Ślub**” najważniejszy (obok „Wesela”) w XX wieku polski dramat i jedna z najważniejszych sztuk całej literatury powszechnej wieku totalitaryzmu, walki, zagłady i problemu odpowiedzialności. Wszystkie te tematy są w „Ślubie”, te i wiele innych, a przede wszystkim oczywiście jest w tym utworze obszerny wykład Gombrowicza o

Międzyludzkiej Formie: „*Ślub zacząłem już podczas wojny. Komponował mi się z wolna i dorywczo w mojej egzystencji argentyńskiej z dnia na dzień. Wzorem był mi Faust i Hamlet, ale jako format jedynie; mnie szło o napisanie „wielkiego” wielkiego „genialnego” dramatu, powracałem myślą do tych dzieł, nabożnie w młodości czytanych. I mojej wielkiej ambicji towarzyszyła jakaś chytrłość, chytre domniemanie, że łatwiej napisać dzieło „wielkie” niż „dobre”. Genialność wydała mi się łatwiejsza... Ukazać ludzkość w jej przejściu od Kościoła Boskiego do Kościoła Ludzkiego...odmalować lęki i zgrozy człowieka wobec świata nadchodzącego, w którym on sam będzie sobie Bogiem i panem... dają się dostrzec mechanizmy nowoczesnego stawania się człowieka i ludzkości. Nieustanna obecność Formy na scenie jest spiritus movens dramatu. Człowiek mówi coś i przystosowuje się do tego, co powiedział....Nieustanna konieczność organizowania rzeczywistości w jakiś kształt dorzecznym przyświeca temu stwarzaniu się dramatu na scenie.*” (cyt. ”Rozmowy...”)

I rzeczywiście powstał utwór niezwykle ważny i mądry. Podejmując ważny temat historycznych przemian rzeczywistości, stworzył Gombrowicz przenikliwy dramat-esej o istocie człowieczeństwa i mechanizmach tworzących społeczną rzeczywistość- Formę Międzyludzką, wyprzedzając proroczo odkrycia współczesnej psychologii społecznej. Po „Ślubie” już nie można mieć widzów i czytelników łatwymi ideologiami, bezwzględными systemami wartości i czytelnymi manipulacjami propagandy. Tak, ten „pisarz polski” dał nam w swym dziele narzędzia dla trafego rozumienia świata, ludzi, człowieka, siebie samego i związków z innymi, ale ... czy potrafimy tych narzędzi właściwie użyć ?

O czym właściwie ten dramat traktuje, jaką historię opowiada i po co ?

W „Ślubie” dramat dzieje się tylko w kontekście powojennej polskiej rzeczywistości, ale nie w niej realnie. „Ślub” dzieje się w symbolicznym obrazie polskiej rzeczywistości po zakończeniu II wojny światowej. A może raczej w umyśle głównego bohatera, w którym wszystko „się stwarza” ? W umyśle, który pojął, że „rzeczywistość” jest tylko obrazem

rzeczywistości, który sobie budujemy, aby bezpiecznie funkcjonować, zachowując dobre mniemanie o sobie jako centrum naszego świata. Świata, w którym pragniemy zrzucić odpowiedzialność za nasze uczynki na ponadludzki system wartości, bo tak jest nam łatwiej. Niechże decyduje za nas to, w co chcemy wierzyć lub niech kierują nami inni mówiąc, co dobre a co złe, co robić wypada, a co trzeba... Ba... ale Gombrowiczowi nie wystarcza to odkrycie i krytyka naszego zafałszowanego dobrego samopoczucia, chronionego dzięki zrzucaniu z siebie trudu podejmowania odpowiedzialności; naszego lęku przed ujawnieniem się naszej niepewności, słabości, utraty możliwości prawdziwie dobrego samopoczucia. Gombrowicz, w swym traktacie, ubranym w kostium dramatu, konsekwentnie idzie do końca i stawia głębokie pytanie o kwestię odpowiedzialności sprawczej i moralnej za czyny „które się stwarzają”. Pozornie wydawałoby się, że w świecie Międzyludzkiej Formy, nie ma jasnych granic odpowiedzialności jednostki. Autor „Ślubu” jednak stwierdza, że przed jednostkową odpowiedzialnością nie ma ucieczki, bo w świecie obrazów i form rzeczywistości jedyną pewną realnością jest „JA” każdego z nas. Tylko nie to „tradycyjne „ja” dane raz na zawsze, nie „ja” jako osobność - pępek świata, ale „ja” jako ciągle zmieniająca się relacja (splot relacji) z innymi ludźmi. I każdy z nas z osobna i wszyscy razem jesteśmy odpowiedzialni, za kształt i poziom autentyczności tych relacji. A jeśli zatracamy się bezmyślnie w świecie konwencjonalnych idei bezrefleksyjnie przyjmowanych, jeśli nie chcemy uznać realności i jedyności naszego „ja”, popadamy w nieautentyczność i zależność od fałszywych mrzonek, unicestwiających prawdę i nasze bezcenne (bo jedyne pewnie istniejące) „JA”.

„Ślub” to także traktat o poznawaniu rzeczywistości i sposobach konstruowania jej obrazu w naszym poznającym umyśle. A świat realny ? Jest, oczywiście jest !, ale i nie jest, bo jego kształt w naszym umyśle ciągle się zmienia i zależy od naszego doń stosunku, od rodzaju i poziomu emocji i od stopnia rozpoznania. Obraz realnego świata w naszym umyśle

bywa różny w zależności od sytuacji, bywa różnorodną Formą. I w tym sensie „świata nie ma” a jest jego obraz w naszym umyśle. Jest tworem naszego poznania, naszego „ja”.

I każdy z nas jest za „kształt świata” odpowiedzialny.

Okrutnie ostateczna i ostatecznie okrutna to diagnoza, Gombrowicz odbiera ludziom możliwość schowania się za kimś lub za czymś, co tak przecież lubimy, każe nam wziąć odpowiedzialność za nas i za formę naszych stosunków z innymi, bo to inni ludzie przecież budują nasz obraz świata, bez nich i my „nie bylibyśmy”.

Czy to trudne – jak jeszcze ciągle mówi się o problematyce „Ślubu”? Nie. Czy „Ślub” jest utworem trudnym, niejasnym, skomplikowanym ? Nie, oczywiście nie, to świat jest niejasny, ale każdy z nas, jak mówi Gombrowicz, bezustannie go wyjaśnia i ciągle na nowo konstruuje. I to nie sen, ani żadna tajemnicza sprawa, to po prostu proces poznającego umysłu. O tym, jak to jest napisał swój dramat Witold Gombrowicz, sięgając do podstaw tego, kim i jaki jest człowiek, oraz czym jest i jaka jest rzeczywistość.

Fascynujących tropów interpretacyjnych jest w tym dramacie jeszcze więcej – choćby kwestia procesu budowania własnej tożsamości wobec innych ludzi, czy też problem określenia mechanizmów postępowania i powstawania społecznych struktur.

Nie mniej ważny jest w „Ślubie” problem historii. Historii rozumianej jako bieg rzeczywistości i Historii rozumianej jako siła, która i odzwierciedla i kreuje ludzkie poznanie i działanie. Kolejne przemiany pozycji Henryka, powracającego do domu (syna, nie-syna, następcy tronu, uzurpatora, tyrana, oblubieńca, zazdrośnika, mordercy i żałobnika) i jego Ojca (ojca, karczmarza, króla, więźnia) układają się w przedziwną historię władzy i upadku, Historię przemian społecznego systemu. Przemian dokonujących się nie ze względu na odgórnie narzucane fakty, ale na skutek poznawczych działań ludzi (ktoś staje się królem, nie dlatego że został namaszczone, ale ze względu na to, że tak o nim pomyśleli inni ludzie i wykonali kilka gestów potwierdzających tę sytuację, stwarzając jego królewskość).

W „Ślubie” fabularna historia stosunków rodzinnych tworzy uniwersalną Historię mechanizmów życia społecznego; uniwersalną, ale i polską nade wszystko. Jest to historia trudnej do ogarnięcia polskiej rzeczywistości, która ciągle się tworzy i przekształca, i niełatwa jest do ogarnięcia umysłem przez jej bohaterów - przez nas. Tak jak Henryk (Henryk, który jest Polakiem powracającym po wojnie do swego kraju, jakże odmienionego !) pragnie swoim umysłem wyjaśnić co, dlaczego i po co się dzieje – zrozumieć tę historię, tak i my ciągle staramy się zrozumieć nasze indywidualne historie, historię naszego społeczeństwa i kraju (historię zaiste przedziwną) - naszą Historię.

A Gombrowicz, namawiając nas do refleksji nad człowiekiem i Historią, budzi nasz twórczy niepokój, skłania nas do stawiania pytań i poszukiwania odpowiedzi. Czyż istnieje ważniejsze zadanie teatru ?

Następny utwór to powieść tragicomiczna „**Trans-Atlantyk**”. Pozornie lekka opowiadanka o konieczności zastąpienia niewydolnej Ojczyzny możliwą Syncyzną. Jest utwór w którym Gombrowicz błyskotliwym językiem rozprawia się z narodową tromtadracją i zaściankową perspektywą wylęknionych, niepewnych siebie Polaków, kurczowo trzymających się dawno zużytych form i idei życia społecznego, i coraz bardziej grzęznących w absurdzie „starego”. Gombrowicz woła „*a niech co nowe będzie*”, bo to, co jest, to co „polskie”, nijak nie może sprostać wymaganiom rzeczywistości. „Trans-Atlantyk” to wielka rozprawa z polskością, Polską i ich społecznymi mechanizmami. I nie o łatwą krytykę znowu Gombrowiczowi chodzi, ale o dogłębną refleksję nad naszym społecznym życiem w kategoriach narodu i państwowości. Tym utworem Gombrowicz podjął także walkę o „*więcej człowieka w Polaku*”, jak to trafnie określił – zgodnie zresztą ze swoją koncepcją filozoficzną.

W „Ślubie” i w „Trans-Atlantyku” dokonuje się znamienna zmiana perspektywy relacji między jednostką a grupą – społeczeństwem. Jednostka staje się silniejsza, już nie tylko broni

się przed naciskami, tak jak było to jeszcze w „Ferdydurke”, ale wyraża swój sprzeciw i usiłuje zmienić relacje społeczne. Głównemu bohaterowi pomaga w tym jego alter-ego, pozorny przeciwnik, nauczyciel nowego spojrzenia na międzyludzki świat. W „Ślubie” jest nim Pijak, w „Trans-Atlantyku” Gonzalo. Pijak pokazuje i tłumaczy Henrykowi zasady organizacji świata relacji międzyludzkich, a Gonzalo proponuje wręcz zastąpienie dotychczasowego obrazu rzeczywistości, nowym wzorcem, który ma okazać się bardziej efektywny. Jednak w tych utworach nie dochodzi jeszcze do pełnej zmiany społecznego paradygmatu. Główny bohater ciągle jeszcze, nie zgadzając się z tradycyjnym modelem, nie znajduje dla niego funkcjonalnej alternatywy – stąd „Ślub” kończy się pogrzebem i deklaracją niewinności, a w niejednoznacznym zakończeniu „Trans-Atlantyku” powstaje ogólne „buch-bachowe” zamieszanie. Jednak ta ewolucja poglądów pisarza na konieczność i sposób zmiany paradygmatu relacji społecznych ma ogromne znaczenie, świadczy też o wzmacnianiu pozycji jednostki, pozycji „ja” w relacjach z innymi.

Kolejną powieścią jest **„Pornografia”**, wydana także w Argentynie w 1958. Powieść ta otwiera najwybitniejszy okres twórczości Gombrowicza.

„Pornografia” wzbudziła wiele kontrowersji, nawet ówczesny nadworny krytyk Gombrowicza w Polsce – Artur Sandauer, odsądził ten utwór od czci i wiary. (Artur Sandauer w owych czasach był jednym z niewielu krytyków literackich w Polsce, którzy mogli bez ograniczeń pisać o Gombrowiczu, z jednej strony niewątpliwie przyczynił się swoimi wypowiedziami do poznania, słabo wówczas dostępnych utworów Gombrowicza w Polsce, z drugiej jednak strony, jego interpretacje były dość powierzchowne i „ustawiały” Gombrowicza jako krytyka przedwojennej rzeczywistości.) Sandauer chyba nie zrozumiał do końca, o czym jest nowe dzieło pisarza, i jego nowy pogląd na własne pisarstwo i prezentowany w niej pogląd na świat. Dotąd większość utworów (z „Ferdydurke” na czele) miała charakter satyryczny. Gombrowicz wykpiwał społeczne i osobiste zakłamanie rodaków, postulując dość

łatwe rozwiązania, takie jak Syncyzna (!). Teraz, w „Pornografii” i „Dzienniku” jego twórczość stała się bardziej radykalna, wręcz rewolucyjna w postulowaniu zmiany perspektywy myślenia o rzeczywistości.

Gombrowicz proponuje nam zastąpienie dotychczasowego obrazu porządku społecznego, stworzeniem nowej wizji świata, gdzie Człowiek zajmie miejsce centralne. W miejsce dominujących stereotypów ideologicznych i poznawczych takich jak „*Bóg, Sztuka, Naród, Proletariat*”(cyt. „Pornografia”) oraz reguł konformizmu wobec zasad fałszywej „moralności” lub „tradycji”, Gombrowicz stawia wolność człowieka. Człowieka, jako centrum świata i naczelną jego wartość. Oczywiście Gombrowiczowi chodzi tu o wolność poznawania, doznawania i kształtowanie świata, a nie o fizyczne zniewolenie. A ma się to dokonać nie poprzez werbalne i nieco abstrakcyjne rozważania, które jeszcze prowadził Henryk w „Ślubie” stymulowany przez Pijaka, ale przez „*wejście w młodość*”(cyt. „Pornografia”). Młodość rozumianą nie jako kategoria wieku, ilość przeżytych lat, ale jako autentyczność, twórczość, otwartość, naturalność, kreatywność, zgodność zachowań z potrzebami psychologicznymi, wolność od społecznych stereotypów tłamszących jednostkę. Gombrowicz postuluje (a nawet pokazuje jak tego dokonać) uznanie młodości, autentyczności jako naczelnej wartości regulującej nasze widzenie świata, a ten postulowany człowiek autentyczny – młody, jest po prostu sobą a nie rolą i funkcją społeczną.

Radykalizm „Pornografii” jest do dziś niezmiennie aktualny i warto tę powieść ciągle na nowo czytać, aby bronić się przed duszącym gorsetem społecznych stereotypów. Przy tym, powieść ta jest napisana niezwykle bogatym, poetyckim językiem i ma charakter powieści sensacyjnej, co powinno dodatkowo zachęcić nas do lektury. A o sprawie, którą atakował Sandauer, Gombrowicz, przecież napisał w przedmowie: „*Pornografia dzieje się w Polsce za lat wojennych. Dlaczego ? Trochę dlatego, że klimat wojny dla niej najwłaściwszy. Trochę, że to jednak polskie – i nawet może pomyślane było, w pierwszym rzucie, odrobinę na wzór*

taniego romansu z gatunku Rodziewiczówny, czy Zarzyckiej (czy to podobieństwo zanikło w późniejszym opracowaniu?). A trochę na przekór – żeby podsunąć narodowi, iż w jego łonie mieszczą się inne konflikty, dramaty, idee, oprócz tych...teoretycznie ustalonych. Tej Polski wojennej nie znam. Nie byłem przy tym. W ogóle Polski od 1939 r. nie oglądałem. Opisałem to tak, jak sobie wyobrażam. To więc jest Polska imaginacyjna – i nie przejmujcie się, że czasem pomyłone, czasem może fantastyczne, bo nie o to chodzi i to zupełnie bez znaczenia dla spraw się tutaj odbywających. Jeszcze jedno. Niech nikt nie doszukuje się w wątku związanym z Armią Krajową (w drugiej części) intencji krytycznej lub ironizującej. AK może być pewna mojego szacunku. Wymyśliłem tę sytuację – która mogłaby się zdarzyć w jakiegokolwiek organizacji podziemnej – gdyż tego wymagała kompozycja i jej duch, w tym miejscu trochę melodramatyczny. AK, czy nie AK, ludzie są ludźmi – wszędzie przytrafi się wódz, tchórzem nawiedzony, lub morderstwo dyktowane konspiracją. W.G.”

„Opowiem wam, przygodę moją jedną z najbardziej fatalnych..” tak zaczyna się to dzieło. Fatalnie niezrozumiane. Jedni krzywią się na „szarganie narodowych świętości”- bohaterskiej walki z okupantem podczas II wojny, a przecież nie o to chodzi. Inni dopatrują się perwersyjności, „porządku pornograficznego”, a przecież nie o to chodzi. Jeszcze inni są rozczarowani brakiem pornografii w „Pornografii”, a o to kompletnie nie chodzi. Komparatyści literaccy są zawiedzeni, że nic podobnego w literaturze znaleźć nie mogą i z czym porównywać nie mają. A może warto tę powieść po prostu przeczytać i ...rozejrzeć się wokół. Bo to najbardziej realistyczny psychologicznie utwór Gombrowicza, najmocniej osadzony w tym, co najważniejsze dla niego, w dogłębnej analizie ludzkich zachowań i form relacji, jakie tworzy społeczna rzeczywistość.

„Pornografia” jest wyrazem bezkompromisowej walki Gombrowicza, o to, o co zawsze mu chodziło, o autentyczność bycia wśród innych. Autentyczność zanalizowaną najgłębiej jak tylko można. Ta powieść to swoisty wykład o mechanizmach i sposobach

stosowania interpersonalnych gier oraz manipulacji prowadzonych w celu zawładnięcia innymi. I zarazem poradnik, jak manipulacji unikać, szczególnie tej podświadomie wsączanej nam poprzez procesy uczestniczenia w znormalizowanym, skonwencjonalizowanym życiu społecznym. Fabuła tego utworu jest także niezwykła, dla przypomnienia przedstawię ją w swoistym streszczeniu w Dodatku I na końcu tej pracy – tu tylko w dwóch słowach wspomnijmy, że fabularnie mówi Gombrowicz: „... *dość już młodości potulnej i zwyczajnie wdzięcznej...tu idzie o wytworzenie innej młodości, tragicznie nami starszymi przenikniętej...*”

„Pornografia” jest radykalną próbą zburzenia starego i niewydolnego porządku świata społecznego, w którym ludzie są zdeformowani i ograniczeni w swej prawdziwej fizycznej i emocjonalnej naturze przez konieczności przestrzegania konwencji, norm, zasad, idei, stereotypów i przez działanie ze względu na to „jak być powinno”. Jest to też radykalna próba zastąpienia tego starego porządku przez nową konstrukcję świata społecznego, opartą o człowieka i jego naturalną autentyczność. Autentyczność nieograniczoną kłamstwami, udawaniem, realizowaniem społecznych nakazów form zachowania. A dokonać tego może jedynie „młodość”, naturalna i żywa.

„Pornografia” jest powieścią o poznawaniu rzeczywistości międzyludzkiej oraz o sposobach wyzwiania się z jej pęt, a także o sposobach konstruowania nowej rzeczywistości, ze względu na człowieka a nie abstrakcyjne reguły powinności. Stary system zabija człowieka w człowieku, a to normami pozornych uzusów religijnych (Amelia), a to powierzchownie deklarowanymi zasadami prawa (Wacław), a to uwarunkowaniami nawyków interesów rodzinnych (Hipolit), a to nakazami bohaterszczyzny koniecznej (Siemian). Stary system nakazuje ludziom zachowywać się wbrew temu, czego tak naprawdę chcą, każe wypierać się tego, co prawdziwe. Każe to ukrywać, ale okazuje się, że w pewnych sytuacjach, stłamszona prawdziwa natura człowieka, jego prawdziwe potrzeby dochodzą do głosu. I wybucha

konflikt między starym systemem społecznym a naturą człowieka, wybucha z destrukcyjną i rażącą siłą, niszcząc ludzi, aby obronić funkcjonowanie opresyjnego systemu społecznego. Gina ludzie, ale system trwa nadal i nakazuje innym nadal samooszukiwać się w realizowaniu uznanych konwencji.

Eksperyment Fryderyka, bohatera tej powieści i jej autora Witolda Gombrowicza polega na próbie pokazania możliwości obrony człowieka przed niszczącym naciskiem idei przez zmianę paradygmatu społecznego. Centralną wartością mają być nie idee i normy, ale człowiek autentyczny i naturalny (młody) w kontaktach międzyludzkich. „Pornografia” przynosi trudne, ale słuszne przesłanie, aby dbać o zachowanie w nas „młodości”. I daje nadzieję, że w naszym życiu może być więcej satysfakcji i prawdy, jeśli zrozumiemy i odrzucimy konwencje stereotypów społecznych. Rewolucja Gombrowicza, tu zaproponowana, powoli i częściowo dokonuje się w codziennym życiu....

Już wcześniej Gombrowicz nawiązał kontakt z Instytutem Literackim Giedroycia i *Paryską Kulturą*, gdzie od 1953 roku ukazywał się jego „**Dziennik**”. Później wydany w zwartej formie, w trzech tomach, stał się kolejnym sławnym dziełem pisarza. Przez wielu czytelników „Dziennik” uważany jest za największe i najważniejsze dzieło Witolda Gombrowicza. Jest to niezwykle zbiór esejów i osobistych wypowiedzi na temat własnej twórczości, kultury i sztuki, filozofii i psychologii. Utwór, pokazujący sposób odczuwania świata przez autora, przenikliwość jego umysłu i jego uroczą skłonność do automistyfikacji. „Dziennik” jest świadectwem trudnej walki, jaką prowadził o siebie z dominującym nurtem kultury europejskiej i szczególnie polskiej. Autor explicite przedstawia tu także swoją psychologiczną filozofię stosunków międzyludzkich, oraz, jakbyśmy dziś powiedzieli, obywatelską postawę „nauczyciela Polaków”, naukę jak wyzwolić się z polskich kompleksów. „Dziennik” nadal ma istotne znaczenie, gdyż większość diagnoz i postulatów jego autora jest w Polsce „europejskiej” paląco aktualna.

„Dziennik” pisał Gombrowicz do 1966 roku, a więc także już po powrocie do Europy. Wrócił w 1963 roku dzięki stypendium Forda, które otrzymał na podróż i roczny pobyt w Berlinie. W Berlinie pisarz kończył swój, chyba najważniejszy, utwór „**Kosmos**”.

Niezwykły „**Kosmos**”, mimo mrocznej fabuły, jest w dorobku pisarza najcieplejszym, najbardziej osobistym utworem. Jest to rozliczenie się z własnym życiem i zarazem fascynujący traktat filozoficzno-psychologiczny o konstruowaniu obrazu świata przez kształtujący go umysł człowieka. „Kosmos” przyniósł autorowi międzynarodową Nagrodę Wydawców (Nobla nie zdążył już otrzymać) i sławę w kręgach europejskich intelektualistów. Powoli twórczość Gombrowicza zaczęła być dostrzegana i właściwie doceniana, a jej znaczenie ciągle rośnie do dnia dzisiejszego.

„**Kosmos**” swoje „opus magnum” Witold Gombrowicz ukończył w 1964 roku, już po powrocie do Europy. Zamierzył tę powieść na dzieło wielkie i wszechogarniające i... takim ono jest w istocie. (Także fabułę tej powieści przypominam w Dodatku I na końcu tej pracy. Przypominam te niezwykle fabuły powieści Gombrowicza ponieważ ich wymyślna konstrukcja i błyskotliwie wykreowany język są świadomie i konsekwentnie stosowanymi przez autora narzędziami dla oddania nieoczywistych, przecież, treści.).

Powieść „**Kosmos**”, napisana cudownym wymyślnym a lekkim językiem, parakryminalna opowiadka o śledztwie w sprawie powieszzonego w krzakach wróbla, opowieść o tragicznie nie mogącej się spełnić miłości (skażonej lękiem i obrzydzeniem), wreszcie panorama przepysznych, charakterystycznych, ludzkich postaci i losów - rozmaitych a podobnych w samotności i niespełnieniu marzeń, jest w istocie wielkim traktatem psychologiczno-filozoficznym o tym, jak człowiek konstruuje w swoim umyśle świat i jakim regułom percepcji, formy i emocji ta konstrukcja (i co za tym idzie ten osobisty obraz świata) podlega.

Psychofenomenologia Gombrowicza wyprzedza badania psychologów, którzy wiele lat później potwierdzili spostrzeżenia autora „Kosmosu”, m.in. takie jak to: „...*Jak to jest, że my urodzeni z chaosu, nigdy nie możemy się z nim zetknąć, zaledwie spojrzymy, a już pod naszym spojrzeniem rodzi się porządek i kształt. Wszystko jedno, niech i tak będzie*”. Niezwykłe, wyodrębniające się z tła rzeczywistości spostrzeżenia, ciekawe niecodzienne zjawiska (np. wspomniany już powieszony na drucie w krzakach wróbel) stają się ośrodkiem poznawczej aktywności (także podświadomej) naszego umysłu. Nasz umysł zaczyna poszukiwać w pamięci i otaczającym świecie informacji pozwalających przyporządkować to zjawisko do znanej kategorii poznawczej, poszukiwać wytłumaczenia – co, kto, dlaczego i przede wszystkim po co („...*powiesił wróbla ?...*”). Wokół takiego poznawczego problemu- „centrum zaciekawienia” umysł organizuje napływające informacje. Powstają związki, relacje, skojarzenia – buduje się poznawcza figura, i dopóki ta figura nie zostanie zamknięta, czyli problem wyjaśniony, dopóty nasz umysł nie spocznie w poznawczych kojarzeniach faktów i artefaktów. A wszystko to dzieje się automatycznie, bez świadomego zamiaru człowieka.

Podobnie umysł pracuje w związku z silnymi emocjami – takimi jak miłość, pożądanie, lęk... Ponętne usta (Leny, bohaterki „Kosmosu”) przyciągają uwagę i tworzą figurę (łączą się w umyśle Witolda) z ustami odpychającymi (Katasi). To poznawcze połączenie, skojarzenie ust, umacnia się przez odczucie lęku przed realizacją pożądanego- (erotyczne wtopienie się w usta Leny) - Witold pragnie, ale i boi się zbliżenia z Leną. Umysł znajduje wytłumaczenie obawy przed zbliżeniem, kojarząc usta ponętne Leny z ustami zdeformowanymi, nienormalnymi (Katasi) a zatem, w ciągu skojarzeń i racjonalizacji - ustami perwersyjnymi, a zatem wyuzdanymi, a zatem grzesznymi, świńskimi, wstrętnymi, odstręczającymi. Niewinna czysta miłość zostaje skojarzona z miłością plugawą, pożądanie ze wstrętem, miłość z agresją i samoagresją, chęć z niechęcią. Ten specyficzny ciąg skojarzeń

powstaje automatycznie w umyśle Witolda, aby obronić go (obronić jego „ja” i poczucie wartości) przed skutkami ewentualnego odrzucenia przez Lenę jego erotycznych dążeń lub niemożności ich zrealizowania. Te skojarzenia-racjonalizacje mają odstręczyć Witolda od Leny (zapobiec niepowodzeniu) lub ułatwić realizację pożądania deprecjonując obiekt namiętności (im coś, czego chcemy, a czego się obawiamy, jest mniej wartościowe, tym łatwiej możemy podjąć decyzję o podjęciu działania). W rezultacie tych operacji umysłu tworzy się figura ust, pokazując obiekt miłości jako brudny i zdegradowany do przedmiotu wykorzystania – a więc „łatwy”. (Witold, później, gdy okaże się, że nie potrafi zbliżyć się do Leny, będzie pytał sam siebie : *„Dlaczego ja jej to zrobiłem? Tak skazać sobie...Po co mnie było wtedy, pierwszej nocy na korytarzu...zaczynać...tam, wtedy kiedy po raz pierwszy połączyły mi się jej usta z ustami Katasi, och, kaprys, fantazja, drobiazg, przelotne takie skojarzenia ! Co można zrobić teraz, Boże wielki co robić? Teraz, kiedy ja ją już miałem sobie zepsutą i to tak dalece, że podejść, złapać, napluć w usta – dlaczego ja ją sobie tak zepsułem?* I jeszcze inaczej : *„- Zdrzemnąłam się po obiedzie- powiedziała Lena. Powiedziała ustami, o których wiedziałem (i już nie mogłem nie wiedzieć) że są zepsute tamtymi ustami, miała te usta skażone”*. Tak tworzy umysł Witolda figurę ust, i oczywiście na nic zdają się jego niewczesne narzekania, figura erotyczna powstała w jego umyśle automatycznie, ze względu na intrygujące bodźce poznawcze i emocjonalne. Ta figura także domaga się „domknięcia”, realizacji emocjonalnej i poznawczej, a dopóty to nie nastąpi, Witold nie zazna spokoju. Obie figury – figura wieszania i figura ust - dominują aktywność poznawczą umysłu i dążą do połączenia się, co w końcu „Kosmosu” faktycznie następuje.

Leon i jego wykład o samozadowoleniu, niespełnialnym realnie, pokazuje inną możliwość dla naszego umysłu – „przedefiniowanie sytuacji poznawczej i emocjonalnej”: *„gdy się nie ma, co się lubi, to się lubi , co się ma”*, bo nic bardziej ludzkiego, jak dążenie do spełnienia, do szczęścia, wbrew wszystkim ograniczeniom. Dążenia, marzenia, potrzeby

zmieniają się, ulatują, przeciekają z każdą sekundą naszego życia, ale zostaje ich pamięć i pamięć chwil szczęścia, która pozwala żyć dalej z potrzebą odtwarzania ich w umyśle i w realnym świecie. Przy okazji Leon – Gombrowicz, konstatuje, że choć to umysł konstruuje nasz własny świat na potrzeby naszych emocji i doznań, to sam umysł i jego konstrukty nie wystarczają dla zdobycia pełni szczęścia, to może się zdarzyć tylko wtedy, gdy realizacja nastąpi w świecie realnym *„jedyna frajda życia mojego, lat temu 27 z kuchtą, raz a dobrze”*. Ale to wspomnienie także jest figurą umysłu, dążącą do zamknięcia przez odtwarzanie i powtarzanie, świętowanie a wszystko inne jest tylko tłem chaotycznym dla tej figury poznawczej emocjonalnego zaspokojenia.

„Kosmos” zwieńczony jest jeszcze jedną psychologiczną teorią: każdy jest osobnym twórcą, kreatorem własnego świata - jego obrazu w swoim umyśle. I nic innego nie ma *„innych widoków nie ma, innych widoków nie będzie !”* mówi Leon wskazując na siebie, na człowieka, jako twórcę i prawodawcę wszystkiego, co jest (bez religii, ideologii, konwencji społecznych) naprawdę. Ta ontologiczna teoria sprawstwa podmiotu wobec rzeczywistości jest podstawową i nieustannie badaną przez Gombrowicza na przestrzeni wszystkich jego dzieł problematyką koncepcji centrum wszechświata, kosmosu w chaosie, koncepcji demiurga „Ja” (czującego i poznającego) każdego z nas, „ja” deformowanego przez kontakt z innymi (i ich „ja-kosmosami”). W wyniku tych (zwykle introspekcyjnych) badań Gombrowicz tworzy kategoryczny postulat walki o autentyczność „ja” i własnego świata, a w „Kosmosie” dodatkowo pokazuje, jak możemy to osiągnąć. Innym językiem to nazywając, rozwiązanie zaproponowane w „Kosmosie” kończy ewolucję rozważań Gombrowicza na temat stosunków między jednostką a grupą społeczną, między „ja” a innymi ludźmi, „ja” a światem. „Kosmos” dowodzi, że człowiek może twórczo przetwarzać swoje stosunki z otoczeniem nie tylko przez realne działania, ale i przez działania czysto poznawcze. Jako kreator (a lepiej świadomy

kreator – jak Leon) w sensie realnym może być od innych ludzi niezależny, bowiem sfera międzyludzkiej deformacji może zostać ograniczona przez świadome działania poznawcze (np. przededefiniowanie sytuacji).

„Kosmos”- ciemny a przecież niezwykle pogodny wykład o naturze człowieka i sposobach funkcjonowania w świecie, pokazuje definitywne rozwiązania gombrowiczowskich dylematów, a jednocześnie jest bardzo osobistym zwierzeniem autora z pogodzenia się z życiem, w którym nie można mieć wszystkiego.

To wielka, piękna i mądra powieść.

W roku 1966 okazała się jeszcze trzecia sztuka teatralna autora „Ślubu” – „**Operetka**”, w formie operetki zapisana historia kultury europejskiej XX wieku i apoteoza wdzięku, naturalności, autentyczności i młodości. Utwór o tyle zabawny, co niezwykle trudny dla teatru, który na ogół nie jest w stanie dobrze pokazać wszystkich warstw intelektualnych tego utworu (kilka lat później odnaleziono nieukończony dramat „**Historia**”, który być może był załącznikiem „Operetki” – także znanej w wersjach).

W 1964 roku Gombrowicz zamieszkał na stałe we Francji, gdzie długo chorując na astmę, zmarł w lipcu 1969 roku, mając prawie dokładnie 65 lat.

Był człowiekiem przenikliwie mądrym, wybitnie inteligentnym, z wielkim poczuciem humoru, zwykle po prostu nierozumianym i dość skomplikowanym w codziennym kontakcie, w którym kabotyńskie grymasy i gesty mieszały się ze skrywaniem tragedii lęku przed drugą osobą i niemożności doświadczenia bliskości w kontaktach z ludźmi. Był Gombrowicz człowiekiem, który w codziennym niełatwym życiu ciągle walczył o swoje „ja” i bronił „ja” przed innymi, którzy jak mu się zapewne wydawało, nie chcieli go wystarczająco uznać jako niezależnej, integralnej i ważnej osoby. I dlatego przez całe swoje życie twórcze właśnie o tym pisał.

III. Psychologia i teatr – fakty, interpretacje i wnioski

„Cały świat to scena

A ludzie na nim to tylko aktorzy.

Każdy z nich wchodzi na scenę i znika,

A kiedy jest na niej, gra różne role

W siedmioaktowym dramacie żywota”

William Shakespeare ”Jak wam się podoba” akt II, Sc.7

Przekład St. Barańczak

Przez tysiące lat refleksja psychologiczna, która jest nieodłączną cechą natury ludzkiej i koniecznym warunkiem zdobywania kontroli nad rzeczywistością, widziała człowieka jako stosunkowo niezmienną istotę, wyposażoną w pewne trwałe cechy osobowości, które zawsze podobnie determinują skłonność danej osoby do podejmowania określonych działań w określony sposób. Wedle tego poglądu raz ukształtowana (w dzieciństwie) osobowość człowieka nie podlega zasadniczym zmianom, a motywacje czynności kształtuje osobisty zestaw hierarchii potrzeb emocjonalnych i psychologicznych. Skrajnym wyrazicielem tej koncepcji człowieka jest np. psychoanaliza, widząca w człowieku stałe tendencje do zachowywania się w podobny sposób ze względu na nieuświadomiane potrzeby i napięcia emocjonalne. I zapewne jest w tym trochę racji, jednak w XX wieku naukowa psychologia zaczęła zwracać baczniejszą uwagę na racjonalne przesłanki funkcjonowania człowieka i motywacje o charakterze poznawczym - determinowane przez umysł i ocenę sytuacji. I tak jedną z ważniejszych koncepcji w tym nurcie jest tzw. Teoria Gestaltu, mówi ona o specyficznej motywacji człowieka do działania ze względu na ciekawość poznawczą. Wedle tej teorii człowiek postrzegając rzeczywistość, buduje w swoim umyśle pewne jej kształty

(Gestalt) i wzorce, a kolejne napływające informacje „dopasowuje” do owych poznawczych struktur umysłu. Jednocześnie człowiek jest silnie motywowany do rozpoznania i „zamknięcia” owego kształtu w określoną formę – tzn. jest motywowany do zdobycia pełnej wiedzy o przyczynach, przebiegu i skutkach ważnych dla niego poznawczo i emocjonalnie zjawisk, które zachodzą w jego psychologicznej rzeczywistości (np. dotyczących relacji międzyludzkich). „Zamknięcie”- dookreślenie kształtu tych zjawisk jest równoznaczne z zaspokojeniem potrzeby orientacji w rzeczywistości i kontroli nad nią. Twórcy tej teorii zwracają uwagę na fakt, że motywacja do działania człowieka znajduje się jakby nie w nim, ale na zewnątrz niego – to napływające informacje determinują podejmowanie kolejnych działań, a umysł człowieka jest jakby narzędziem „układania” owych informacji. Była to jedna z pierwszych koncepcji naukowej psychologii w sposób jeszcze nieco abstrakcyjny pokazująca, że zachowanie człowieka jest zależne od czynników zewnętrznych, a nie tylko od „podświadomych kompleksów” jak widziała to psychoanaliza. Koncepcja ta powstała w latach 30-tych XX wieku, ale nie była powszechnie znana przez wiele dziesiętków lat.

W latach 50-tych bujnie zaczęło rozwijać się eksperymentalne badanie społecznych mechanizmów ludzkiego działania. I tak powstała teoria wpływu społecznego, sformułowana przez S.Ascha, amerykańskiego psychologa. Teoria ta odnosi się do konkretnych psychologicznych zachowań ludzi w różnorodnych sytuacjach – podejmowania działań, wypowiedzania się a nawet postrzegania rzeczywistości w relacjach społecznych (międzyludzkich, jak powiedziałby Gombrowicz). Asch zrobił prosty eksperyment: wśród grupy innych osób umieszczał właściwą osobę badaną, która nie wiedziała, że pozostali członkowie grupy są podstawieni, następnie pokazywano im linie o różnej długości i proszono kolejno wszystkich o określenie różnic pomiędzy demonstrowanymi liniami. W pierwszej kolejności wypowiadały się osoby „podstawione” twierdząc, że linie są równej długości. Okazywało się, że właściwa osoba badana wbrew świadectwu własnych zmysłów,

także stwierdzała (zgodnie ze zdaniem większości poprzedników), że linie są równe pod wpływem „społecznego nacisku” wypowiedzi innych osób (co skądinąd potwierdziło znane ludowe przysłowie „jeśli wejdiesz między wrony musisz krakać jak i ony”). Oczywiście warunki eksperymentu dokładnie kontrolowały wszystkie inne zmienne – np. jeśli badany wypowiadał się jako pierwszy nie miał wątpliwości co do różnic między liniami. Wątpliwości jednak narastały w nim, gdy słyszał kolejne wypowiedzi, część osób w tych warunkach zmieniała zdanie, część natomiast zdecydowanie broniła swych wcześniejszych osądów – to stało się kanwą dalszych badań. Eksperyment Ascha modyfikowany na różne sposoby i wielokrotnie powtarzany, dowiódł niezbicie, że ludzie kierują się w pewnych sytuacjach, nie oceną percypowanej rzeczywistości, ale jakby „uzgadniają” swoje spostrzeżenia ze zdaniem innych. A to oznacza, że kierujemy się społecznie nakreślonymi parametrami sytuacji a nie wewnętrznymi przekonaniami, że to sytuacja społeczna (międzyludzka) wpływa bardziej na nasze zachowanie niż nasza prawidłowa ocena rzeczywistości.

Eksperyment Ascha dotyczył, wydawałoby się, wąskiego zakresu zjawisk, ale już teoria dysonansu poznawczego sformułowana przez L. Festingera jest potwierdzoną, ogólną koncepcją, opisującą zachowania człowieka w sytuacji, gdy docierają do niego m.in. sprzeczne z jego dotychczasową wiedzą informacje. Teoria ta tłumaczy, w jakich warunkach i pod wpływem jakich czynników jesteśmy w stanie przyjąć albo odrzucić poglądy niezgodne z poglądami dotychczas przez nas wyznawanymi, a także, co bardzo ważne, jak mogą zmieniać się nasze postawy, czyli nie tylko deklarowane poglądy ale także podejmowane działania. Teoria dysonansu poznawczego jest w psychologii jedną z najlepiej opracowanych. Przeprowadzono tysiące badań i eksperymentów, sprawdzając niemal wszystkie możliwe społecznie sytuacje, w których spotykamy się z nowymi lub sprzecznymi informacjami . Nie sposób nawet ich drobnej części omówić w tej pracy, dość jednak powiedzieć, że w pewnych warunkach tylko i wyłącznie parametry sytuacji bez udziału czynników wewnętrznych -

osobowościowych powodują zmiany poglądów i postaw człowieka, a zmiany mogą zachodzić w nawet najbardziej ugruntowanych sferach poglądów i postaw jednostki. Teoretycznie, wystarczy więc zbudować tylko odpowiednią sytuację, aby każdy człowiek myślał i postępował zgodnie z narzuconą mu interpretacją rzeczywistości. Na szczęście, w realnej rzeczywistości jest to niezwykle trudne do osiągnięcia – tak wiele bowiem parametrów trzeba kontrolować jednocześnie, ale jest to zupełnie możliwe ze względu na mechanizmy psychologiczne; dowodzą tego chociażby analizy sytuacji „prania mózgów”, któremu podlegali często jeńcy reżimów totalitarnych. Badania nad zjawiskiem dysonansu poznawczego pokazały także, że istnieją różnice pomiędzy konkretnymi ludźmi w podatności na tak rozumianą „perswazję”, jedni zmieniają postawy szybciej i łatwiej, a inni wolno i z oporami, generalnie różnice te determinowane były przez poziom samooceny i poziom lęku danej osoby. Ludzi, którzy się boją i którzy źle o sobie myślą, łatwo można przekonać niemal do wszystkiego.

Od czasów powstania teorii dysonansu poznawczego psychologia coraz śmielej podejmowała badania w warunkach naturalnych i zajmowała się złożonymi zachowaniami społecznymi człowieka. W latach 70-tych ciekawe badania dotyczyły np. teorii deindywidualizacji, czyli zatracenia dotychczasowych cech określających odrębność tożsamościową człowieka. Badania prowadzone m.in. przez P. Zimbardo stwierdziły, że ludzie postawieni w sytuacji anonimowości, czyli słabej identyfikacji jednostkowej, takiej jak uczestnictwo w dużej grupie o wyrazistej formie działania (np. kibice piłkarscy na stadionie) albo ludzie działający z zamaskowanymi twarzami (hełmy, maski, przebranie, ciemność, nierozpoznawalność) w silnym stopniu ulegają deindywidualizacji tzn. przestają przestrzegać norm zachowania społecznego i moralnego, które dotychczas respektowali i akceptowali a podlegają normom zachowania, które wprowadza grupa, w której się znajdują lub które narzuca zadanie do wykonania. Teoria deindywidualizacji opisuje, jak pod wpływem czysto

sytuacyjnych czynników funkcja regulacji zachowania przez „ja” człowieka zostaje wyraźnie ograniczona, zaś zewnętrzna sytuacja i jej cechy w sposób decydujący determinują zachowania ludzi.

Zimbardo jest też autorem jednego z najślawniejszych psychologicznych eksperymentów o niezwykle teatralnej proveniencji. Spośród studentów uniwersytetu wybrano dwie grupy osób o „zrównoważonej” osobowości. Jedna z tych grup miała być „więźniami” druga „strażnikami więziennymi”. Obie grupy ubrano w stosowne do odgrywanej roli uniformy i umieszczono w wynajętym więzieniu. Okazało się, że po kilku dniach trzeba było przerwać eksperyment, ze względu na skrajne akty przemocy, których dopuszczała się grupa „strażników” wobec grupy „więźniów”. Trzeba podkreślić, że przed podjęciem eksperymentu uczestników dokładnie zbadano m.in. w zakresie tendencji do zachowań agresywnych i antyspołecznych, aby wyeliminować tendencje do tego typu czynów. Zimbardo tłumaczy rezultaty badania na gruncie teorii deindywidualizacji oraz interakcyjnej teorii ról społecznych. Identyfikacja z pełnioną rolą oraz przyzwolenie na jej pełnienie tworzą poczucie anonimowości („to nie jestem ja, bo teraz wykonuję rolę strażnika, którym przecież nie jestem normalnie, ale powinienem tę rolę dobrze odgrywać, to znaczy być surowym, bo tego się ode mnie oczekuje a nasza grupa strażników musi dobrze wypaść w tym eksperymencie”). Czynniki te spowodowały „wycofanie” norm i sposobów zachowania właściwych dla uczestników w codziennym życiu i zastąpieniu ich przez nowe sposoby zachowania właściwe dla norm wypełnianej roli (podobnie tłumaczy się agresywne zachowania kibiców i innych grup określanych często jako fanatycy). Kontrola nad zachowaniem jednostki zda się być wyraźnie umieszczona na zewnątrz osobowości człowieka i podlegać parametrom zewnętrznych sytuacji. Owe parametry tworzą m.in. przepisy społecznej roli, stereotypy wymaganych zachowań, zachowania specyficzne, sposób

odnoszenia się do innych, miejsce, w którym dana interakcja zachodzi, a także tworzy je kostium – ubranie, w którym jednostka występuje, a który definiuje jej rolę i zachowanie.

Wspomnijmy o jeszcze jednej teorii współczesnej psychologii społecznej – teorii atrybucji. Jej twórca H. Kelley także zajmował się zjawiskami życia codziennego, traktując człowieka poznającego rzeczywistość jako „amatora naukowca”, który wyjaśnia zachodzące procesy społeczne, a szczególnie przyczyny dziejących się wydarzeń m.in. przypisując (atrybuując) odpowiedzialność za sprawstwo wydarzeń sobie, innym ludziom lub czynnikom sytuacyjnym. W wyniku badań okazało się, że ludzie inaczej postrzegają siebie samych a inaczej innych ludzi w zakresie sprawczej odpowiedzialności, inaczej też gdy skutki działań są pożądane (sukces) albo niepożądane (porażka), i że ważniejsze dla dokonywania atrybucji są zachowania niezgodne z oczekiwaniami społecznymi. Generalnie teoria stwierdza, że atrybucje dotyczą czynników wewnętrznych sprawcy lub sytuacyjnych a ludzie wyjaśniający przyczyny zjawisk mają tendencję do przeceniania wagi czynników wewnętrznych i niedoszacowania wagi czynników sytuacyjnych. Ten „typowy błąd atrybucji” szczególnie często występuje wobec oceny własnego udziału w wypadku odniesienia sukcesu albo obwiniania innych za doznanie przez nich niepowodzenia, gdy tak naprawdę na wynik silniej wpływały czynniki sytuacyjne. Tendencja do popełniania „błędu atrybucyjnego” jest tym silniejsza, im bardziej działania innych mają bezpośredni skutek dla oceniającego. Dowiedziono także, że ludzie często mylą współwystępowanie zjawisk z ich przyczynowością (reagowanie na zaistnienie zjawiska i ignorowanie jego niezaistnienia). Teoria ta w sposób szczegółowy opisuje model, jaki każdy z nas stosuje w codziennym życiu do objaśniania świata i pokazuje stałe tendencje do błędów atrybucyjnych, które popełniamy ze względu na antropocentryczne nastawienie naszego poznania. Wyniki badań z kręgu teorii atrybucji zwracają także uwagę na element pośredniczący, modyfikujący nasze poznawanie (atrybucje odpowiedzialności) rzeczywistości społecznej, którym jest samoocena rozumiana

dynamicznie (zmieniająca się ze względu na zachodzące z naszym udziałem lub ważne dla nas zjawiska). Także stwierdzono, że tzw. skrypty, czyli używane przez nas w ocenie zjawisk poznawcze modele wiedzy o życiu społecznym, mają duży wpływ na dokonywane atrybucje. Teoria atrybucji wykazuje również, że ocena przyczyn zjawisk dokonywana przez poszczególną osobę jest indywidualnym aktem twórczym i nie zawsze zgodna jest ze stanem faktycznym przyczyn zachodzenia zjawisk społecznych, w którym czynniki sytuacyjne odgrywają daleko większą rolę niż skłonni jesteśmy to przyjąć.

Także na polu stosowanej psychologii, w psychoterapii od lat 70-tych XX wieku, kiedy to powstały tzw. szkoły komunikacyjne (J. Haley, P. Watzlawick, V. Satir i in.) następuje zastępowanie teorii intrapsychicznych przez interpersonalne. Tak zwana „terapia rodzinna” (skądinąd bardzo pozytywnie skuteczna) zamiast na wewnętrznych objawach trudności pacjenta ogniskuje swoją uwagę na stosowanym w rodzinie dominującym wzorcu komunikacji, czyli rolach – pozycjach i funkcjach, jakie w procesie komunikacji zajmują poszczególni członkowie rodziny. W tej teorii komunikacja nie jest ograniczona tylko do przekazu informacji, ale przede wszystkim jest mapą przebiegu wymiany informacji i formą sposobów prowadzenia tych wymian informacyjnych, czyli formą układu relacji panujących w rodzinie (aczkolwiek odnosi się to nie tylko do rodziny, ale wszystkich małych, trwałych grup społecznych lub grup zadaniowych). Wymiany informacyjne oczywiście nie oznaczają w tej koncepcji tylko układu wypowiedzianych słów i ich treści, ale odnoszą się do przekazu informacji o charakterze informacji psychologicznych, to jest takich, które potwierdzają (lub nie) ważność danej osoby, przekazują emocje, potwierdzają (lub nie) układ pozycji między ludźmi. Jest to zarówno przekaz treści, jak i przede wszystkim form relacji. Formy te określają kto z kim, kiedy, jak, po co, z jakiej pozycji komunikuje się, a zarazem określają zjawiska unikania komunikacji. Jednocześnie ta koncepcja wyraźnie pokazuje, że zwykle ważniejszym psychologicznie dla jednostki od aspektu treściowego przekazu informacji jest

sam fakt i sposób przebiegu procesów komunikacji. Dlatego w tej teorii często używa się określenia system lub forma komunikacji (a to jest to, co Gombrowicz nazywał Formą Międzyludzką). Naczelnym założeniem terapii rodzinnej, jako zgodnej z teorią komunikacji jest stwierdzenie, że zaburzenie nie dotyczy tylko pojedynczej osoby, mającej kłopoty bądź objawy (zwanej w tej koncepcji „desygnowanym pacjentem”), ale całej rodziny i przebiegu interakcji w niej zachodzących. Zaburzenie nie dotyczy, więc tylko „desygnowanego pacjenta”, ale zaburzona jest struktura komunikacji – układ relacji w rodzinie i to właśnie układ relacji tworzy obraz świata i jednostek, i całej grupy (rodziny). Terapia zwykle polega na diagnozie i naprawieniu sposobów komunikowania się (w tym dużą rolę odgrywa zmodyfikowanie sztywnego i błędnego procesu atrybucji – „to twoja wina”, „przez ciebie...”, „ty zawsze...”) i okazuje się, że poprawne „szlaki” komunikacji rodzinnej zwykle stanowią najlepsze remedium na wszelkie patologie, bez zagłębiania się w przeszłe doświadczenia.

Także autor głośnej książki „Gry, w które grają ludzie” E. Berne, twórca tzw. analizy transakcyjnej koncentrował się nie na doświadczeniach z dzieciństwa pacjentów, ale na formach i sposobach ich komunikowania się z innymi, pokazując, że często przyczyną trudności wzajemnego porozumienia się jest uporczywe stosowanie schematu - skryptu „gry interpersonalnej” (opisał przy tym wiele typowych gier, np.: „A mam cię ty draniu”, „Moje lepsze niż twoje”, „Opiekunka”). Berne wyróżniał przy tym kilka poziomów społecznych, na których ta komunikacja zachodzi. Podobnie widział to P. Watzlawick twórca książek „Pragmatyka ludzkiego porozumiewania się” i „Jak być nieszczęśliwym”, gdzie przedstawiona jest dokładnie teoria komunikacji interpersonalnej i jej decydujący wpływ na funkcjonowanie jednostek i małych grup społecznych.

Wreszcie, bardzo popularna i skuteczna, stosunkowo nowa koncepcja terapeutyczna „neurolingwistycznego programowania” (NLP) Bandlera i Grindera, którzy są autorami książki pod znamienym tytułem „Struktura magii” – magii sympatycznej, czyli zakładającej

powiązania między różnymi sferami rzeczywistości. Koncepcja ta zdecydowanie odchodzi od wgłębiania się w intrapsychiczne procesy, a jej autorzy zajmują się tylko procesami komunikacji werbalnej i niewerbalnej oraz czysto zewnętrznymi (sytuacyjnymi) metodami usprawniania struktury poznawczej człowieka.

Ten krótki przegląd kilku zaledwie koncepcji psychologicznych, powstających od lat 50- tych XX wieku do dzisiaj, służyć miał wykazaniu, jak współczesna psychologia odchodzi od tradycyjnego modelu traktowania człowieka, jako „zbioru” stałych dyspozycji osobowościowych do podejmowania działań, i przechodzi do rozumienia człowieka, jako „dynamicznego mechanizmu” aktywnie uczestniczącego w procesie interakcji społecznych poprzez twórcze przetwarzanie informacji i modyfikującego się (jak by powiedział Gombrowicz „stwarzającego się”) ze względu na ważne czynniki sytuacji społecznych, w których uczestniczy. Człowiek według współczesnej psychologii jest twórczym kreatorem obrazu rzeczywistości, który powstaje na styku „ja” i sytuacji niosących informacje. Tworzenie tego obrazu podlega zarówno regułom poznającego umysłu, jak i czynnikom sytuacyjnym. Zwykle podlega też modyfikacjom ze względu na także zmieniający się dynamicznie obraz, „ja” jednostki, a szczególnie w zakresie samooceny i poczucia własnej wartości oraz tożsamości. Bowiem spostrzeganie samego siebie ma ogromny wpływ na widzenie otaczającego świata.

Dodać tu trzeba, że współczesna psychologia, nadal pozostając sztuką poznawania i rozumienia ludzkiej rzeczywistości, stosuje naukową metodologię badań pozwalającą na weryfikowanie i uogólnianie poszczególnych teorii, nie jest już więc tylko polem spekulacji badaczy, ale w sposób pewny opisuje rzeczywistość.

Jednocześnie, jak to wypadałoby sztuce, współczesna psychologia niezwykle często posługuje się pojęciami o teatralnym rodowodzie, takimi jak: gra, rola, maska, intencja, scenariusz (skrypt), aktor, obserwator (widz), których używa, aby pokazać dynamiczny i

interakcyjny model zjawisk codziennego życia społecznego, w którym odbywa się ciągły przekaz informacji. My zaś jak teatralni widzowie, dokonujemy ich ciągłej i twórczej interpretacji, wyciągając wnioski, co do sposobu naszego bycia w świecie.

Szczególnie zaś pragnę zwrócić uwagę na fakt, że wiele problemów podejmowanych przez współczesną psychologię pojawiło się wcześniej w utworach Witolda Gombrowicza. Już w latach 30-tych XX wieku autor „Ferdynand” skonstruował w swych utworach właśnie interakcyjny i komunikacyjny model stosunków międzyludzkich („*Mój – twój, twój-mój ! ...Między...to między nami*” – „Ślub” W.G.). Nie o pierwszeństwo tu jednak chodzi (choć to przyjemnie zobaczyć w naszym autorze prekursora współczesnej nauki), ale o dokładne rozpoznanie i zrozumienie treści utworów Gombrowicza. A wydaje się, że bez wyjaśniającej mocy teorii psychologicznych odczytanie myśli autora „Ślubu” pozostaje niepełne i ułomne. Nowatorskie intuicje pisarza są bowiem głębokimi refleksjami wnikliwego psychologa.

Powróćmy, więc do Gombrowicza i jego twórczości, i do teatru, który on konstruuje. Teatru, bo Gombrowicz w swej literaturze zawsze i tylko zajmuje się ludźmi, a pierwszym i podstawowym warunkiem zaistnienia teatru jest opowieść o losach ludzi. Jeśli Gombrowicz opisuje przyrodę, to tylko po to, aby uwypuklić zachowania ludzi, jeśli zaś (bardzo rzadko) zajmuje się abstraktami, to w taki sposób, aby ich wyrazicielami byli konkretni ludzie.

Oto „Ślub” – utwór ściśle teatralny – udramatyzowany wykład Gombrowicza na temat jego teorii Formy Międzyludzkiej, czyli wzajemnego deformującego psychologicznie oddziaływania ludzi na siebie poprzez kolejne interakcyjne procesy. Tymi procesami są: odgrywanie i pokazywanie sobie wzajem sposobu i aktualnej pozycji, roli „bycia społecznego”; bycia ojcem, królem, synem, dziwką, dziewczcą, oblubienicą, „pijakiem”, towarzyszem, spiskowcem, nauczycielem, zdrajcą, ambasadorem itd. To są formy – sposoby bycia – role społeczne i psychologiczne, w które ze względu na charakter sytuacji, w której

się znajdują, wchodzi Henryk, Władzio, Maria-Mańka, Ignacy (Ojciec), Matka, Pijak, po to, aby wpłynąć na innych uczestników sytuacji – interakcji. Oni nie są po prostu, ale odgrywają jakąś rolę, postać, formę, sposób bycia, stwarzają się, aby lepiej przekazać innym czym są i lepiej wpływać na zachowanie innych wobec nich, tak aby innych zdominować i osiągnąć swój główny cel psychologiczny „bycia tak-jak-mi dobrze”(bezpiecznie). A gdy odgrywają te role, utożsamiają się z nimi i zachodzi w nich wyraźny proces deindywidualizacji.

Niezwykłymi przykładami specyficznego psychologicznego teatru Gombrowicza w „Ślubie” są sceny kluczowe dla zrozumienia istoty tego utworu: scena z kwiatem i scena propozycji złożonej przez Henryka Władziowi, aby się zabił. W obu tych scenach Gombrowicz tworzy małe teatralne spektakle wmontowane w tok teatralnego spektaklu „Ślubu”. W jawnie sztucznej, otwarcie inscenizowanej sytuacji konstruowany jest teatr poprzez budowanie czynności i zachowań uczestników – aktorów, po to, aby zobaczyli to inni – widzowie i doświadczyli założonych przez konstruktora emocji i refleksji. A to z kolei czynione jest po to, aby odpowiednio wpłynąć na (zdominować) partnera relacji.

W scenie z kwiatem Pijak w otoczeniu innych ludzi prosi Henryka o to, aby Władzio pottrzymał niewinnie kwiat nad głową Mańki, potem trochę niżej i jeszcze niżej. Na koniec Pijak wyjmując kwiat z ręki Władzia i oto widzowie tego celowo konstruowanego spektaklu widzą, że Władzio niedwuznacznie Mańkę obejmuje. Ten spektakl ma na celu pokazanie, że Mańka zdradza Henryka z Władziem, ośmieszenie Henryka, wzbudzenie w nim zazdrości i osłabienie jego pozycji społecznej. Pijak- reżyser udziela dokładnych instrukcji, jak mają zachowywać się aktorzy w celu pokazania widzom (Henrykowi i innym) sensu swoich czynności. Nie ma znaczenia, że aktorzy są celu tego nieświadomi – ważne jest to, co widzowie zobaczyli i zrozumieli, a nie to co jest prawdą !. Bo to jest teatr! Niby wiadomo, że nie naprawdę-to się dzieje, a przecież dzieje się naprawdę, a może bardziej jeszcze, bo wydobywa z mroku i pokazuje to, co skryte i niewidoczne. Tak jak w teatrze, w opisanej

scenie z kwiatem, jeśli coś widzimy to znaczy, że to coś jest!, a jeśli jest ,to ma znaczenie i budzi emocje i refleksje. A psychomanipulacja Pijaka polega tu na zastosowaniu techniki ingracji (oszukania przez pochlebianie) wobec Henryka, ukryciu prawdziwych intencji i powołaniu się na widoczny fakt (będący w istocie artefaktem) wedle zasady faktów dokonanych, bo jeśli potem kogoś zapytamy, czy widział Władzia erotycznie obejmującego Mańkę, to każdy powie, że tak, widział. Widział, to znaczy tak jest ! Widział to znaczy, że możemy dokonać atrybucji sprawstwa intencji erotycznych Władzia wobec Mańki ! W myśl magicznej zasady zgodnej z teorią atrybucji widzowie tego zdarzenia dokonają błędu przypisania współwystępowania porządkowi przyczynowemu. Reżyser Pijak dokonuje tu typowej manipulacji poznawczej wykorzystując wiedzę dotyczącą dysonansu poznawczego i typowego błędu atrybucyjnego.

W scenie namawiania Władzia do zabicia się reżyserem jest Henryk, a Władzio aktorem, który tylko mówi „*ja nie jestem aktor!*”, „*Cóż ci z tego przyjdzie, że ja to wyrecytuję .Słowa to nie żaden fakt*”, przez co tym bardziej staje się aktorem wypowiadającym zadane kwestie. Henryk - reżyser buduje zachowanie Władzia - aktora powtarzania usłyszanych słów: „*zabiję się nożem tym, bardzo chętnie*”. Aktor Władzio wykonuje tę czynność, nauczył się bowiem roli: „*ostatecznie, jeżeli ci na tym zależy*”, tworzy spektakl, odgrywa te słowa przed widzom-Henrykiem i sam staje się widzem spektaklu Henryka. Władzio recytuje: „*Dobrze, jeżeli chcesz, to bardzo chętnie*”. Władzio nie wymyślił tych słów, one nie są jego, ale odgrywa je w sposób prawdopodobny, nadając im tylko odpowiednią intencję przekonania widza-Henryka, że chętnie się zabije. I to wystarcza, aby słowa wypowiedziane i usłyszane stały się rzeczywistością. I faktycznie ... w wyniku tego spektaklu Władzio później zabija się „nożem tym”, bo fakt jest faktem- powiedział przecież, a uczciwy człowiek nie może inaczej postąpić. Musi zredukować dysonans poznawczy powstały w wyniku wypowiedzenia słów „*tak zabiję się nożem tym*”, wykonać to, co zadeklarował (cóż z tego, że

sztucznie, jeśli zostało to usłyszane, to jest, bo to teatr!) Henryk manipuluje Władziem i sytuacją, stosując tu metodę autodeprecjacji („mówię takie śmieszne, nieważne rzeczy”) oraz przededefiniowania i deprecjacji znaczenia sytuacji („to tylko teatr”), mając na celu powołanie się na wypowiedziane i usłyszane słowa. To, co odegrane, pokazane i zobaczone jest prawdą i wywołuje skutki w rzeczywistości, mimo iż było tylko spektaklem.

Także w innej scenie „Ślubu” jest zastosowany identyczny mechanizm wypowiedzenia-usłyszenia słów- nadania im znaczenia i przyjęcia tego znaczenia jako faktu rzeczywistego : Ojciec, który chowa się przed ciosem, zostaje prześmiewczo nazwany „niedotykalnym”. Ale, ale któż jest „niedotykalny”? Król jest niedotykalny, to znaczy że niedotykalny Ojciec jest królem , bo ojciec jako Ojciec jest przecież dotykalny! Królem zostaje nazwany. A jeśli nazwany jest Królem, to jest królem, bo jakże by inaczej i oto Ojciec staje się Królem. Oto prawdziwa potęga teatru, stworzone sztucznie jest ważniejsze od tego, co dzieje się realnie, bo teatr jeszcze jedną ma cechę - jako synteza, kondensacja rzeczywistości, jest od niej w wyrazie, w znaczeniu prawdziwszy, „mniej rozłazący się na boki” - jak to często rzeczywistości się zdarza.

Te sceny ze „Ślubu” to wspaniały przykład korzystania przez Gombrowicza z wiedzy o teatrze, jego mechanizmach i skutkach stosowania, ale także przykład korzystania z nowoczesnej wiedzy psychologicznej. Użyte tu i pokazane mechanizmy teatralności życia codziennego służą Gombrowiczowi do tego, aby pokazać czytelnikom procesy tworzenia rzeczywistości (faktycznej i przede wszystkim psychologicznej). Gombrowicz zwraca na nie naszą uwagę i nakazuje nam zobaczyć je (może w nieco mniej wyrazistej formie niż nam to opisał) wokół nas, w naszym życiu. Gombrowicz obnaża mechanizmy ciągłej gry, którą prowadzimy z ludźmi, gdy ukrywamy nasze intencje, gdy manipulujemy nimi. Gramy w gry, w ojca, w matkę, w syna, w człowieka porządnego, moralnego, w wyznawcę, w buntownika itd. Gramy, wykorzystując (i świadomie, i nieświadomie, powołując się na nie lub za nimi

chowając) systemy społecznych wartości: religia, Bóg, sztuka, Naród, tradycja, rodzina, wspólnota, patriotyzm, solidarność, dobro publiczne itd. itd. Wielokrotnie Gombrowicz podkreślał, że wartości te same w sobie są jak najbardziej dobre i słuszne, i potrzebne – a jedynie ślepe i bezrefleksyjne, i pozorne, i dogmatyczne, i w rezultacie fałszywe posługiwanie się nimi dla ukrycia własnych interesów jest ucieczką od odpowiedzialności i prawdy.

Gombrowicz mówi nam bezceremonialnie, że gramy w życiu. Mówi, że ukrywamy się za tymi założonymi (i uwspólnionymi) wartościami, tylko po to, aby ukrywając nasze autentyczne potrzeby zdominowania współuczestników interakcji społecznych dla zapewnienia sobie komfortowej psychologicznie sytuacji zaspokoić inne potrzeby psychologiczne.

Gombrowicz we wszystkich swych utworach na różne sposoby mówi nam niełatwą prawdę o nas, że życie jest psychologicznym teatrem, w którym coś odgrywamy i jednocześnie ukrywamy siebie (jak to aktorzy, którzy stając się postacią sceniczną, nie-sobą, pod tą postacią ukrywają, uniedostępniają siebie prawdziwych), aby móc zrealizować swoje potrzeby wobec, a często, przeciwko innym. Ukrywając coś - w zamian (dla równowagi) coś musimy pokazać, więc coś odgrywamy, i tak oto, wchodząc w relacje z innymi deformujemy nasze „ja”. Stajemy się coraz bardziej nie-sobą z lęku przed utratą wysokiej samooceny, przed pokazaniem innym siebie autentycznego, siebie pragnącego, siebie–mogącego-być–tego pozbawionym. W obronie własnego „ja” ulegamy konformistycznie wpływowi innych. Świadectwo zmysłów i przekonania oddajemy na pastwę zdania większości. Łatwo zmieniamy postawy byle nie stracić dobrego samopoczucia. Przypisujemy innym naganne skutki własnych działań, a sobie cudze zasługi i chętnie uciekamy w objęcia łatwych ideologizujących racjonalizacji lub stereotypów. I nie mówi nam tego wszystkiego Gombrowicz, aby pouczać i krytykować. On po prostu stwierdza fakt, że tak właśnie jest, i że trzeba znać prawdę a nie ulegać iluzjom. Trzeba wiedzieć, że i my i inni ciągle gubimy swoją

autentyczność, aby móc o nią walczyć, bo nic cenniejszego niż nasze prawdziwe „ja” nie istnieje.

Bohater powieści „Pornografia”, najbardziej teatralnego utworu Gombrowicza, jest zarazem przepysznym aktorem i reżyserem- manipulatorem. Ciągłe się „zachowuje” a „słowa służą mu do zatajania czegoś innego, czego?”. Zachowuje się nonkonformistycznie, indywidualnie, prawdziwie. Nie sposób nie zwrócić na niego uwagi i nie ulec wpływowi jego osoby. Ale teatr, który uprawia Fryderyk ma na celu dobro wspólne. Fryderyk nie ubiera siebie ani innych „w cudze piórka”, pożyczone kostiumy i maski, ale swoimi spektaklami i inscenizacjami rozbiera innych z nałożonych przez nich na siebie przebrań. Przebrań, którymi są kostiumy społecznej poprawności, które ukrywają prawdziwe „ja” ich nosicieli pod kostiumem „ja-takim-jakie powinno być”, „ja-stereotypu społecznego”. W „Pornografii” jedyny tylko Fryderyk „osobny” „zachowujący się” jest sobą. Wszystkie inne postacie są poubierane w nie swoje szaty, ukrywają swą naturę, „ludzkość” „człowieczą nagość”. Dopiero poddani Fryderykowym manipulacjom i inscenizacjom zrzucają te kostiumy, stają nadzy, prawdziwi i.... bezradnie zawstydzeni. To jest prawdziwa pornografia, pornografia psychologicznie radykalna. Ale to pornografia niezbędna, aby zaistnieć mogło to, co stłamszone, niedopuszczane, autentyczne, twórcze, naturalne, młode, a tłamszone jałowym, starym, nudnym, poprawnym, fałszywym, stereotypowym, ogólnym, interesownym, koszmarnie „miłym”.

Fryderykowi w szeregu jego inscenizacji i teatralnych spektakli (sceny : z glistą, z nogawkami, w kościele, z ateistą, z beczką, przy śmierci Amelii, tłumaczenia śmierci Amelii, na wyspie, odmowy zabicia Siemiana, zabicia Siemiana i Skuziaka itd. itd.) idzie o stworzenie większego teatru „*tu idzie o wytworzenie innej młodości, tragicznie nami starszymi przenikniętej*”. Nowego teatru, nowej rzeczywistości, nowego porządku : „*wdarła się przestrzeń, ale przestrzeń już kosmiczna, czarna*”. „*Po ciemku wszystko znika, jest się tylko z*

sobą”. Po mistrzowsku Fryderyk posługuje się technikami psychomanipulacji, odgrywając samego siebie, buduje i rozwikłuje dysonanse poznawcze, ustala nowe wzorce i reguły komunikacji, reżyseruje.

Reżyseruje upadek starego zafałszowanego świata i reżyseruje narodziny świata nowego, świata autentyczności. I, aby jego działania były skuteczne, posługuje się teatrem, w którym wyznacza innym odpowiednie role i zachowania. Teatrem, bo teatr jest najskuteczniejszym narzędziem zmieniania świata gdyż umożliwia budowanie nowego obrazu rzeczywistości w umysłach ludzi. Fryderyk-reżyser posługuje się też technikami „magicznymi” – aby coś wydarzyło się naprawdę, najpierw może, a nawet powinno wydarzyć się w sposób zainscenizowany. Popatrzmy choćby na scenę „teatrzyku na wyspie”, gdzie dla zbliżenia młodych Fryderyk reżyseruje scenę ich bliskości metodą „działań fizycznych”, czy też może metodą „neurolingwistycznego programowania”. Następnie pokazuje tę scenę widzom – Witoldowi i Wacławowi, aby wzbudzić w nich dysonans poznawczy. Wacław, co było do przewidzenia, nie potrafi sobie poradzić z dysonansem, co z kolei prowadzi do rozsypania się jego stereotypowego obrazu rzeczywistości. Stary świat Wacława runął jak domek z kart, potrafi tylko biadolić i uporczywie zaprzeczać temu co widział: „... *to niemożliwe tak być nie mogło, ja nie mogę uwierzyć..., i co ja mam teraz zrobić, ach wolę gdakanie kury, wolę gdakanie kury... jak mi goło, jestem goły, a toście mnie rozebrali..*”. Świat Wacława tak łatwo rozsypał się, bo był tworem nieautentycznym, dogmatycznie stereotypowy, za którym wygodnie dotąd Wacław chował się i chował swą niechęć do ludzi.

Zaiste jak widać na tym przykładzie skuteczność teatru w rękach Fryderyka (w rękach Witolda Gombrowicza – „pisarza polskiego”) jest niezwykła. Taka, o jakiej marzyć może każdy reżyser poważnie traktujący swoje miejsce w teatrze i zadanie „zmieniania świata”.

„Kosmos” jest niezwykłą analizą czynności poznawczych człowieka i funkcjonowania umysłu budującego obraz rzeczywistości poprzez wydobywanie z chaosu zdarzeń figur poznawczych (Gestalt!). To porządkowanie pozwala człowiekowi zapanować nad chaosem, zbudować „porządek i kształt” rzeczywistości. Pozwala zorientować się w świecie i lepiej kontrolować bieg zdarzeń, wyjaśniać je i przewidywać. Powstające figury poznawcze umysłu automatycznie dążą do rozbudowywania (powieszony wróbel – strzałka - powieszony patyk - nastawiony dyszel - kamyki formujące trójkąty – agrałka wbita – młotek do wbijania-wbijanie – czajnik – kot – kot powieszony – Ludwik wiszący ...) i zamykania kształtu we wzorzec poznawania i kontroli świata. Ale czy wyławiając z chaosu to, co podobne, to, co pasuje do poznawczego wzorca, nie tworzymy przypadkiem fikcji, a nie prawdziwej rzeczywistości? Czy nie budujemy fabuły i interpretacji świata, a nie obiektywnej rzeczywistości? Albo, kto lub co poznaje co właściwie? Może nasz umysł poznaje tylko nasz umysł i jego konstrukty? Może rzeczywistość jest tylko grą umysłu z zewnętrznymi obrazami? Może człowiek odgrywa nieustannie swoje wyobrażenie o sobie, swoją własną poznawczą figurę? Może wszystko poza poznającym umysłem jest tylko teatralną iluzją świata? Może uważając, że poznajemy świat poznajemy tylko samego siebie? Niby wszystko wiadomo, a tyle pytań stawia ta dziwna powieść o „porządku”...

Do takich ontologicznych pytań skłania nas ta niezwykła, ostatnia powieść Gombrowicza. I sugeruje nam odpowiedź – „świat jest teatrem” naszego umysłu, nasz umysł jest „wielkim teatrem świata”, a poza tym „innych widoków nie ma”. Jest tylko człowiek i jego kosmos - porządek wśród chaosu „upływających sekund” i „schodzących ze sceny zdarzeń”. Gombrowicz i Szekspir czasem mieli wspólną perspektywę doświadczania teatralnej pozorności rzeczywistości

„Kosmos” jest wielkim teatrem kreowania świata, w którym wszystko na naszych oczach „się stwarza”, jest reżyserowane przez poznający umysł Witolda (który pełni tu jakby

funkcję snopu punktowego światła wydobywającego z niebytu mroku kolejne elementy powstającego spektaklu – a może dokładniej - obiektywu kamery, która pokazuje nam to co istotne, czasem dokonując zbliżenia na ważne szczegóły obrazu).

W „Kosmosie”, zaczynającym się od zapisu chaosu - „*pot, Idzie Fuks, ja za nim, nogawki, obcasy, piach, wlecemy się, wlecemy, ziemia, koleiny, gruda, błyski ze szklistych kamyczków, blask, upał brzęczy, gorąco drgające, czarno od słońca ...*” , poprzez teatr powieszeń, ust, bergowania, świętowania, na zakończenie zostaje stworzony porządek. Zostaje pokazany i oświetlony , żeby zobaczyć było można, Człowiek. Oto człowiek – Leon w ciemnościach zapala latarkę i oświetla własną prawdziwą twarz – „*innych widoków nie ma, innych widoków nie będzie*”.

Reżyser - Fryderyk w „Pornografii” gasił światło, aby ze społecznych stereotypów uwolnić prawdziwych ludzi. Reżyser- Leon je zapala (w kosmosie), aby pokazać jedyny widok godny uwagi - człowieka. Fryderyk, gasząc światło, w ciemności, zdejmował maski i okrycia z aktorów życia społecznego, aby tam – w mroku, choć niewidzialni, byli ludźmi naprawdę „*tylko sobą*”. Leon z ciemności wydobywa i pokazuje człowieka. Cóż za teatr !!!

Teatr Gombrowiczowi po to jest potrzebny, aby zdyskredytować teatr codziennego życia, teatrzyk udawactwa, manipulacji, zagrywek, aby zbudować teatr-nie teatr prawdy człowieka.

Swym teatrem stara się w nas wzbudzić litość i trwogę dla tej podobnej do nas postaci, czyli aktora życia codziennego, tego z „*opowieści idioty, pełnej wściekłości i wrzasku, która nic nie znaczy*”(Makbet, Szekspir)). Namawia nas do współczucia dla uczestnika społecznego życia, człowieka uwięzionego spojrzeniami i oczekiwaniami innych, realizującego cudze, banalne, akceptowane społecznie scenariusze zużytych wartości, człowieka zasłoniętego, przebranego za nie-siebie. Namawia do współczucia dla nas samych. I proponuje nam

oczyszczenie (katharsis) z tego wszystkiego, co narzucają nam inni ludzie, abyśmy mogli być sobą., abyśmy nie bali się być sobą

To przesłanie Gombrowicza, jest dla nas jego czytelników i widzów, równie prometejskim, co syzyfowym zadaniem. Ale przecież nie łatwą rozrywką zajmował się w swej twórczości autor „Ślubu”. On nie lubił teatryku różności rozrywkowych. Interesował go prawdziwy, teatr życia. Teatr ostateczny, który paradoksalnie poprzez fikcję ukazuje prawdę. Chciał dotrzeć do istoty człowieczeństwa: *„sztuka ma wydobyć to, co tkwi już potencjalnie w aktorach, jako ludziach żywych”*. Teatru używał, aby wyraziście przedstawić nam to, co nas kształtuje i ogranicza (odgrywanie siebie ze względu na innych), abyśmy mogli łatwiej walczyć ze sobą o prawdę, o siebie. Abyśmy nie gubili naszego „ja” w Międzyludzkich iluzjach i deformacjach.

Teatr Gombrowicza, teatr wiedzy i sztuki, teatr psychologa i reżysera, proponuje nam wreszcie oczyszczenie, katharsis, wyzwolenie z tych przebrań społecznych, krępujących. Abyśmy, tak jak Leon, odważnie mogli światu pokazać siebie, nagich, prawdziwych, z własną twarzą, autentycznych, pokazać światu nasze bezcenne „Ja”. I byśmy mogli wówczas, jak marzył o tym Henryk w „Ślubie”, z innymi ludźmi połączyć się czysto – wziąć z nimi w prawdzie ślub, a nie pogrzeb.

IV. Zakończenie

„Pisarz powinien być dotkliwy.

***A szanująca się literatura musi domagać się
przede wszystkim, żeby ją brano na serio”***

Witold Gombrowicz „Dziennik (1961-1966)

To jest rozprawa habilitacyjna reżysera teatralnego. Jednak nie będę tu pisał o tym , jak reżyserować utwory Gombrowicza, bo uważam, że „jak” reżyserować, jest tylko pochodną tego „co” reżyserować. Jeśli wiemy, co chcemy powiedzieć i o czym, według nas, pisał Gombrowicz w swych niezwykłych i mądrych utworach, to niewątpliwie łatwo znajdziemy owo „jak” przedstawiać jego utwory.

W tej pracy starałem się pokazać moje rozumienie tego, co w twórczości wielkiego „pisarza polskiego” Witolda Gombrowicza jest najbardziej istotne, bo wierzę, że „wiedza nie szkodzi”, jak on mawiał . Starałem się skupić na, moim zdaniem, głównym przesłaniu jego twórczości. I sądzę, że to przesłanie ma dla nas, ludzi ogromne znaczenie, dlatego warto jest czytać i wystawiać jego utwory wciąż na nowo, z szacunkiem dla myśli autora.

A jako dopełnienie tej pracy dołączam nagrania niektórych spektakli, które według jego utworów zrealizowałem w teatrze, starając się w teatralnej formie przekazać to, o czym powyżej napisałem. Jestem przekonany, że sztuka reżyserii jest przekazem ważnych treści widzom, w taki sposób, który dopomoże (a nie przeszkodzi) im w treści tych odczytaniu!

Dodatek I – Fabuły utworów

1. Powieść „PORNOGRAFIA”

Zaczyna się tak: „Opowiem wam inną przygodę moją , jedną z najbardziej fatalnych...Wówczas, a było to w 1943-im, przebywałem był w byłej Polsce i w byłej Warszawie na samym dnie faktu dokonanego. Cisza.”. Jest rok 1943, okupowana Warszawa, w byłej kawiarni chyłkiem spotykają się byli intelektualiści i wiodą stare, były rozmowy i spory ...: „Bóg, Sztuka, Naród, Proletariat ...bóg-sztuka-naród-



proletariat; my jako w dalszym ciągu pisarze i myśliciele...” Wśród dyskutantów jest jak zwykle Witold (Gombrowicz) „pisarz polski”, który zwraca uwagę na trzymającego się z boku i „zachowującego się” Fryderyka (aktor?, reżyser?). Postanawiają razem skorzystać z zaproszenia znajomego Witolda, Hipolita S., ziemianina z

Sandomierskiego i w ten czas wojenny pojechać na wieś.

Jadą pociągiem, w tłoku i ścisku ludzkim, nabrzmiałym.

Hipolit roztył się nieco i jakoś nerwowo, zalękniony bardziej się zrobił, a to krzyknie, a to szepnie, powtarzając ostatnią frazę zdania. Żona Maria. Córka 17-letnia Henia „na dniach



się zaręczy z kimś z sąsiedztwa. Wacław Paszowski z Rudy. Prawnik, uważasz. Wybitnie porządny, ba czytany, tęgi łeb, wykształcony” „A tu Sieniechów spalili, karbowemu połamali nogi, niby cisza spokój, ale jak front się zbliży to będzie panie rzeź, wybuch, awantura...awantura”.

W domu jest jeszcze 17-letni Karol, „syn rządcy, był w podziemiu, teraz wrócił”, kucharka Waleria i 16-letni „bosy, młody chłopak ze wsi, Józio Skuziak, może analfabeta”. Sielanka podszyta napięciem, niepokojem, może i strachem.

Fryderyk nadal „zachowuje się” dominując sobą i swoim byciem całe otoczenie, a także Naturę – tu rozumianą jako przyrodę „domki, drzewa, pola, lasy...”. Jego wrażliwą uwagę przykuwa młodość Heni i Karola, ale „oni ze sobą nie ..., dlaczego nic do siebie nie mają ..., dlaczego w bezpośrednim do siebie stosunku zachowują się jak dzieci niewinnie?”. Fryderyk uznając ten



brak wzajemnego zainteresowania młodymi za nienaturalny, wtajemniczywszy w sprawę Witolda, postanawia skojarzyć ich ze sobą, połączyć erotycznie: prosi Henię, aby podwinęła



Karolowi nogawkę spodni, prowokuje do wspólnego rozdeptania glisty, wypytuje o ich doświadczenia i relacje: „Pani lubi Karola? I mogłaby się Pani z nim przespać?”, „Karol, chodzisz na ..kobiety?” i zaraz obok stawia pytanie „...w Boga wierzysz?”. Atmosfera gęstnieje, nasycy się

erotyzmem, ale młodzi nadal nic do siebie nie mają. Przyjeżdża Wacław, narzeczony Heni 30-letni cielesnie wysublimowany adwokat „przed wojną chciałem założyć kancelarię, ale teraz doprawdy nie wiem co mam robić”. Henia przymuszona nieco przez ojca (Wacław jest najlepszą partią w okolicy „majątek pierwsza klasa, 60 włók, trzy mile stąd” i „wdał się w matkę, pani Amelia niezwykła kobieta, świętych katolickich zasad”) przyjmuje oświadczenia „dla mnie to zaszczyt, że wejdę do takiej rodziny”. A ponieważ jest niedziela, jadą do kościoła. „Wprowadzenie Fryderyka do kościoła było czystym szaleństwem, należało



go trzymać z dala od tego”, „przez niego kościół przestał być kościołem, wdarła się przestrzeń kosmiczna, czarna” Fryderyk po prostu i w kościele nadal się „zachowywał”, tak, iż msza zwiędła, oklapła i przestała mieć znaczenie – zostali tylko ludzie. Po mszy pojechali wszyscy do majątku pani Amelii. Amelia od razu dostrzegła niezwykle znaczenie Fryderyka i w myśl swych zasad podjęła z nim walkę: „Żądam, żeby pan uznał jeśli nie mojego Boga, to moją wiarę, najgłębszą ostateczność mojej racji, wtedy walczyłabym z panem jak równy z równym”, „ja nie mogę uznać pani Boga, pani wiary, ja mogę tylko Panią uznać” odpowiada jej Fryderyk. I wtedy dziwnie rozpalona Amelia tą walką i sposobem jej traktowania



„zrozumiała, że jest tym, kim jest dla niego, niczym więcej” to znaczy człowiekiem, kobietą, kłębowskiem uczuć i myśli w konkretnym żywym ciele, a nie społeczną figurą autorytetu moralnego i sztandarem katolickiej ideologii, jak dotąd funkcjonowała.

Rozebrana w ten sposób przez Fryderyka ze swego społecznego kostiumu – stereotypu bogobojnej matrony, w nocy rzuciła się w celach erotycznych na bosego, młodego Skuziaka ,bo „ciemność w danym wypadku zawierała młodość” i żądzę. Świadkiem zajścia była kucharka Waleria : „...leżem już, już panu Bogu się oddaję, a nic cicho, raptem a to jak pani dziedziczka nie szurgnie na niego ...tak jakoś jemu pod nogi, to się przewrócili...nie wiem co, niech ręka boska broni, tylko tak się siłowali na tej podłodze, raptem słyszę nóż w mięso włazi, raz, drugi raz, znów słyszę nóż w mięso, to zemgląłam, za szczętem zemgląłam” . Józio zaś tak to relacjonuje „...Pani dziedziczka rzuciła się na mnie i wywalila mnie na ziemię i gryzła, gryzła jak szalona...nóż wydarłem, to na nóż się nadziała...pani dziedziczka mnie gryzła...przecie są ślady”. Amelia w wyniku odniesionych w ciemnościach ran, umiera, a



umierając wpatrzona we Fryderyka, odsuwa krucyfiks podsuwany jej przez syna, Wacława. Fryderyk woła patetycznie „...na kolana...oddajmy jej cześć, oddajmy jej hołd, oto dusza godna chórów anielskich”, ale spostrzegając pogryzionego Skuziaka, rezygnuje „....eeee, **nie Bóg, a człowiek ma być sędzią człowieka**” i porażonemu wydarzeniem Wacławowi, wyjaśnia



„Trudno się dziwić. Instynkt, wie pan instynkt...Amelia, znalazłszy się w ciemnym pokoiku z tym chłopcem nie wytrzymała i...i...Namacła nóż. Namacawszy stała się dzika. Rzuciła się...a gdy upadli we dwoje, gryzła jak szalona gdzie popadło. Ona? Z jej świętością? W jej

wieku? Ona, przykładna, ze swoim prawem moralnym... choć naturalnie, bo jeśli w ciemności...ciemność jest czymś ...wytrącającym z...trzeba pamiętać, że człowiek żyje w świecie. Po ciemku świat znika, pan wie, nie ma nic naokoło, jest się tylko z sobą...w danym wypadku ciemność zawierała coś jeszcze ...zawierała młodość...zawierała bosego chłopaka...a na młodym łatwiej coś podobnego dokonać niż na...z młodym łatwiej, tak, łatwiej i po ciemku...łatwiej dokonać czegoś takiego na młodym niż na starszym i ...”. Amelia została pochowana. Skuziak, zamknięty w piwnicy.



Wacław wstrząśnięty i z tonu „zdobywczego adwokata” wytrącony „Tak być nie mogło! Nie wierzę, żeby moja matka ...zachowała się w tej sposób, ach wolę gdakanie kury, wolę



gdakanie kury !” Hipolit podekscytowany i zaciekawiony. Henia i Karol na polecenie Fryderyka razem pilnują Skuziaka. Nagle przyjeżdża w tajnej misji, konspiracyjnej, przywódca Siemian, partyzant „mający niejedną karkołomną śmiałość na rozkładzie”,

poszukiwany przez Niemców. Wacław przerażony „Poszukiwany...ależ on może wciągnąć

nas...uwikłać...". Hipolit na baczność przejęty, Karol wyprężony przed dowódcą, Henia...To wlało Fryderykowi w paradę, młodzi którzy już, już zbliżali się do siebie , nagle utkwili w „dylemacie narodowym, w walce Polska – Niemcy”. Witold też przejęty, nagle dostrzega w ogrodzie Henię i Karola razem w dziwnych figurach „on z gołą nogą i ona z gołą nogą; stopę oparła na jego stopie, nic więcej...ale ...w tym była jakaś sztuczność, coś niepojętego, coś perwersyjnego”. Witold już już myślał, że to dla niego, młodzi ze sobą tak..., ale z zza



krzaków wyszedł Fryderyk, który reżyserował tę scenkę : ...”Nieźle grają, co ha, ha, ha! Nie wiem, czy znany panu mój feblik reżyserski ?.Trzeba eksperymentować z żywym materiałem”. „...zamiast żeby to ich podekscytowało i spiknęło ze sobą, oni na zimno jak aktorzy...dla mnie tylko i jeśli się kim się podniecają to mną nie sobą ! ale to nic! My ich w końcu rozpalimy.”. Witold wprowadzie toczy walkę ze swoimi wątpliwościami , ale następnego dnia pokazuje „próbę” młodych (co jest umówione z Fryderykiem) Wacławowi, „ze względu na moralny obowiązek”. Wacław manipulowany, rozsypuje się na naszych oczach, brutalnie zamierza „przywołać Henię do porządku, bo moja racja musi być decydująca, ...co oni wiedzą, ja wiem



lepiej jako starszy...nie kijem go to pałką”. Z wysublimowanego moralisty i obrońcy prawa, Wacław pornograficznie „rozbiera się do goła” i ukazuje się twarz brutalnego despoty ...”cała ta moja moralność, to tylko po to aby ją posiadać” wyznaje wreszcie. A Hipolit otrzymał tajny rozkaz, aby zlikwidować Siemiana , „bo Siemian niepewny, odwaga mu się w strach przemieniła” i może zdradzić.„A cóż on zawinił?” „ Nie ma o czym gadać! Musi być zrobione! Jest przecież rozkaz!”.

W nocy Siemian błaga Witolda o pomoc w ucieczce „Zapeszyłem się, wie pan, taki feblik. Siedziałem przy lampie naraz mnie do głowy przychodzi takie pytanie: dlaczego tobie dotąd nie poślizgnęła się noga ? Jeśli jutro poślizgnie Sie i wpadniesz? I zaraz druga myśl, że ja nie powinienem tak myśleć, bo to mnie może zmiękczyć, otworzyć ...I złapało, ciągle, ciągle



muszę myśleć, że mnie powinie się noga i że nie powinienem tak myśleć, bo mnie powinie się noga, i tak w kółko. Panie! Złapało mnie! To przeinaczenie śmiałości w strach. Ja jeszcze trzy tygodnie temu miałem przed sobą cel, zadanie, miałem walkę, obiekt taki czy inny...Teraz nic nie mam. Wszystko ze mnie opadło jak, za przeproszeniem gacie, ten, kto się boi o siebie zawsze ma rację. ...Póki się nie bałem, oni się mnie bali. Teraz, kiedy się boję stałem się niebezpieczny. Nie można mieć do mnie zaufania. Ale zwracam się do pana jak do człowieka. Niech mi pan pomoże „Ja chcę być spokojny, spokojny”. Witold uspokaja, okłamuje partyzanta, że postara się pomóc „Nic mi nie wiadomo, aby panu coś groziło.” I tak to tłumaczy: „Był mi obcy, był mi ohydny! Pies, koń, kura, nawet robak były mi bardziej sympatyczne od tego mężczyzny już w latach, zużytego, z wypisaną na sobie całą historią swoją – mężczyzna nie znosi mężczyzny! Nic bardziej odrażającego dla mężczyzny, niż drugi mężczyzna. Odpychał mnie tyleż swoją istotą duchową, co cielesną, jak Wacław. Mężczyzna może być znośny dla mężczyzny tylko jako wyrzeczenie, gdy wyrzeka się siebie na rzecz czegoś – honoru, cnoty, narodu, walki...- co za potworność!...Cóż szkodzi skłamać człowiekowi, którego się gubi ?” . Fryderyk zaś nie ustaje w łączeniu Heni i Karola , tym razem jako



„roześmianych dręczycieli Wacława” : „Trzeba współdziałać w Hipa akcji podziemnej, nie zdradzając że nasza akcja podziemna jest inna, jakbyśmy tkwili w walce narodowej, gdy naprawdę chodzi aby Heńka z Karolem” I znajduje rozwiązanie całej sytuacji „ A teraz Nóż : ten Nóż stwarza związek S (Siemian) – S'(Skuziak), z czego dalej: (SS') – W (Wacław).Poprzez A zamordowanie Amelii. Co za chemia ! Jak wszystko się łączy! Cicho! Niech samo się robi...Nie ma odwrotu.”. Hipolit zdenerwowany, oświadcza, że trzeba wykonać rozkaz tej nocy. Kto jednak ma zabić Siemiana ?, Fryderyk kolejno przekonuje, że



tego nie może zrobić ani Wacław („nożem wydobytym z matki, nnieee...”), ani Witold, ani Hipolit („Pan chce z poczucia obowiązku zabijać niewinnego człowieka”) i wreszcie wyciąga swego asa z rękawa : „Niech Karol to załatwi, jemu pójdzie gładziej niż nam”. Karol się zgadza,

pójdzie razem z Henią, Henia zastuka do drzwi i się usunie, a on ”sztachnie”, bo „się nie może bać tego zrobić”. Fryderykowi udało się dokonać połączenia („...ale glistą miał być Wacław a nie Siemian”), Witold zdeterminowany : „Nic w świecie zwierzęcym nie osiąga takiej potworności – jakież koń, jakież pies może rywalizować z tą rozwiązłością kształtu, z tym cynizmem kształtu (mężczyzny). Niestety! Niestety! Ludzkość po trzydziestce wkracza w potworność. Cała piękność była po tamtej, młodej stronie.” Fryderyk z nożem : „Głowię się! Nad Józiem. Bo jeśli tam młody zabije starszego, to tu starszy zabije młodego, chwyta pan? To stwarza całość. To ich połączy we troje. Nóż. Gdy Karol wbije swój nóż w Siemiana, ja wbiję mój w Józiaaaa !”. Witold :

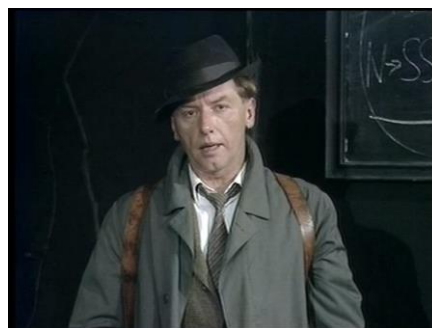


„...ta myśl zdegenerowana i zdziczała, myśl obrzydliwa intelektualisty, buchnęła jak krzak kwitnący duszący wonią, tak, była zachwycająca...od „ich” strony...Nie, nie to niedopuszczalne, rżnięcie chłopaka w spiżarni – nie nie!”. I stało się, Karol poszedł z Henią

do pokoju Siemiana i sztachnął, ale to nie był Siemian, tylko Wacław, który zakradł się wcześniej, zadusił dowódcę, i sam zajął jego miejsce „wszystko, aby oni jego zabili, gładko”, a Fryderyk rzucił na ziemię swój nóż zakrwawiony „Józiek, Józiek, tu jest” Witold kończy opowieść : „Był niewinny! Był niewinny! Naiwność niewinna biła z niego ! Spojrzałem na naszą parkę.



Uśmiechali się. Jak zwykle młodzież, gdy trudno wybrnąć z kłopotliwego położenia. I przez sekundę, oni i my, spojrzeliśmy sobie w oczy.”



Tak kończy się „**PORNOGRAFIA**”.

2. Powieść „**KOSMOS**”

Zaczyna się podobnie do „Pornografii”- Narrator-Witold mówi „*Opowiem inną przygodę dziwniejszą*”: Witold-Bohater ok. 25 letni mężczyzna, pragnąc wyrwać się z rodzinnego domu przyjeżdża na wypoczynek do Zakopanego i spotyka swego dawnego



kolegę Fuksa, nieszczęsnego rudzielca, podwładnego niejakiego Drozdowskiego, który Fuksa nie znosi i przed którym Fuks ucieka aż tu na wypoczynek. Lato. Upał. Czarno od słońca. W poszukiwaniu noclegu razem wędrują, nagle Fuks dostrzega na krzaku...powieszonego

na drucie martwego wróbla. Kto mógł to zrobić?, za wysoko, aby sprawcą mogło być

dziecko. Zaintrygowani postanawiają wynająć pokój w sąsiednim domu. Drzwi otwiera niebrzydka ok.40-letnia kobieta, ze znamioną skazą ust - dziwnie wywichniętą wargą. Witold dostrzega też leżącą, śpiącą na metalowym łóżku młodą atrakcyjną kobietę Lenę, jej naga noga spoczywa wprost na siatce sprężyn łóżka.

Pani domu – Kulka, przyjmuje ich na wywczas. Fuks zamęcza Witolda opowieściami jak to Drozdowski go



nie znosi i dociekaniem
– kto i po co mógł



powiesić wróbla. Witold rozpamiętuje dziwnie łączące się usta Leny („dziewiczo stulone”) z ustami Katasi („skażone umykiem w świństwo”), nagą nogę spoczywającą na krawędzi

łóżka, zainteresowanie to jest jednoznacznie erotyczne, ale i jemu wróbel powieszony spokoju nie daje. W czasie kolacji poznają pana domu, Leona, eks-bankowca, prześmiesznie pieszczącego się słowami wymyślanymi przez siebie („...rozliczna przygodo, lusiółku-osiółku, daj no tatce zapalający fosfor” = do córki Leny prośba o podanie zapalek

„ ..grażynoś ty moja oj ci moja graża, czemuś byś papusiu nie podpapciła papu papu



rzodkiewskakowego” = prośba o podanie rzodkiewki,

„Człowieczuniu, czyś ty poszedł po rozum do makówki” = o co ci chodzi itd.). Witold coraz wyraźniej odczuwa pociąg do

Leny i do jej ust połączonych z ustami Katasi, nagle wchodzi

Ludwik – mąż Leny, są dwa „miesiącusium” po ślubie. Fuks

niezmordowanie prowadzi śledztwo w sprawie wróbla i dostrzega na suficie jakieś rysy, które układają się w strzałki.

Co szkodzi sprawdzić, idą za strzałkami i w ogrodzie znajdują powieszony w krzakach patyczek na nitce. Hurra. Jest. Ale kto



wiesza? Może Katasia, bo „*ma dzióbek zmanierowany*”. Witold zadurzony w Lenie myśli o niej coraz bardziej perwersyjnie i wydaje się nawiązywać z nią niewinną zabawę -romans przy rodzinnym stole. Leon wspomina, wspomina i opowiada dowcipy („*znasz ten bocykl o trycyklu, co jak Icykl wsiadł na bocykl to był trycykl, hejże ha*”). Kulka opowiada, jak to cały dom na jej głowie, a ciotka Leona- hrabina jest arogantka. Upał brzęczący. Nocą Fuks i Witold zakradają się i robią w pokoiku Katasi rewizję, znajdują: igłę wbity w blat stołu, pilnik wbity w pudełko od zapalek, gwóźdź wbity w ścianę tuż nad podłogą, młotek do wbijania..i słyszą nagle odgłos wbijania...to Kulka wali młotem w pień. Witold nagle słyszy odgłos uderzania butem o



framugę okna-to Lena rozbierająca się do snu. Witold ją podgląda, jak zdejmuje pończochy i bluzkę, pragnie zobaczyć ją,...nagle Ludwik pokazuje półnagiej Lenie czajnik i ..gasi światło. Witold podniecony i sfrustrowany dusi kota Leny i aby dopełnić figurę wieszania wiesza go na drucie w ogrodzie. Następnego dnia Fuks i Leon prowadzą śledztwo w sprawie kota powieszonego „*kto mi zaręczy, że na kocie się skończy, że po kocie nie przyjdzie kolej na grubszą zwierzynę...?*”. Witold nie przyznaje się – „*ja*



powiesiłem, ale i on mógł powiesić i ona mogła...”. Kota pochowano pod płotem, i całe towarzystwo pod przewodem Leona udało się na wycieczkę w góry. Dołączyli jeszcze znajomi Leny, dwie młode parki - Lulusiowie i Jadzia z Tolem. Rozkosznie. Erotycznie. Duszno. Lena usiłuje nawiązać bliższy kontakt z Witoldem. Witold nie sprostął. Leon zaprasza Witolda na wspólne „*bergowanie*” i odkrywa mu tajemnicę, że „*gdy się nie ma co się lubi to się lubi co się ma*” „*w wymoszczeniu się rozkosznisiowym i przyjemnościowym*”, „*czym jestem, jestem pewną*

ilością sekund a sekundy przeciekają...nie ma uciekło przeciekło i zostaje nic..” i mówi że celem wycieczki nie jest podziwianie widoków, ale świętowanie „jedynej frajdy życia mojego, lat temu 20 i 7 z jedną taką kuchtą tu w górach, raz w życiu ale dobrze”, no i że „wszystko jest kwestią intencji np. zjadanie karmelka można rozłożyć na etapy :....”

” Bergowanie bergiem w berg, bembergowanie bembergiem”. Niespodziewanie pojawia się ksiądz, gmerający paluchami, a Ludwik wiesza się na sośnie. Powieszony wróbel, powieszone kurcze, powieszony



patyk, powieszony kot, powieszony Ludwik, Ludwik-wróbel. Usta Leny, usta Katasi,



usta..usta księdza, Witold wkłada mu palec w usta. Figura ust łączy się z figurą wieszania. *”Czy teraz trzeba powiesić Lenę?”* z miłości. Zapada mrok. Leon woła *„ To tutaj, ja już tu byłem 27 lat temu.*



Święto.” – nic nie widać, ciemno, Leon zapala latarkę, oświetla swoją twarz : *„Innych widoków nie ma , innych widoków nie będzie. Berg”*.. Lunęło. Lena

dostała anginy. Witold wrócił do domu rodzinnego *„dziś na obiad była potrawka z kury”*.

A tak kończy się **„KOSMOS”**.

3. Dramat „*ŚLUB*”

Witold Gombrowicz, jak to napisał „dla ułatwienia czytania podaję w skrócie przebieg akcji” sam dokonał streszczenia „Ślubu”. Z szacunku dla autora, pozwolę je sobie tu przytoczyć w całości :

Akt I

We śnie ukazuje się Henrykowi – żołnierzowi we Francji podczas ostatniej wojny – jego dom w Polsce i rodzice.

Dom wydaje się przemieniony w karczmę, rodzice – w karczmarzy. Z trudnością rozpoznaje

Henryk swoją narzeczoną, Manię, w karczemnej służącej. Ale oto wchodzi Pijak na czele innych Pijaków i – gdy Ojciec – karczmarz wzbrania mu dobierać się do Mani – zaczyna prześladować Ojca.

Ojciec w strachu, krzyczy, że jest nietykalny...-

Nietykalny jak król ! – wołają Pijacy. Wówczas Henryk, który już od jakiegoś czasu znajdował się w stanie niezwykłego patosu, klęka przed ojcem i, oddając mu hołd, przemienia go w



Króla nietykalnego. Nietykalność ta chroni Ojca przed „dotknięciem” Pijaka i w ten sposób może on ująć prześladowaniu.

Gdy Henryk zaczyna słabnąć w swoim uczuciu czci synowskiej. Ojciec proponuje mu następujący układ : ty uznasz mnie królem a ja, moją władzę

królewską przywrócę twojej narzeczonej – dziewczę godność i czystość, utracone w karczmie, przemienię ją w „dziewicę nietykalną” i każę wam dać ślub „przyzwoity”, który uświęci i oczyści wszystko...

Akt II

Przygotowuje się „pryzwoity ślub” Henryka z Manią. Ale władza Króla jest zagrożona zdradą (spisek wśród dygnitarzy).

Henryk czuje, że wszystko zależy od tego, jak on sam odniesie się do swego snu : „mądrze” czy też „głupio”. Wygłasza „mądrą” przemowę i dzięki temu osiąga chwilową przewagę nad żywiołem Zdrajców.



Ale w chwili gdy ślub już ma być udzielony, wdziera się Pijak (który zdołał wymknąć się z więzienia) i, przy poparciu Zdrajców, ponownie uderza na Króla, usiłując „dotknąć” go swoim spotężniałym Palcem.

Henryk biegnie na pomoc Ojcu i narzeczonej. Rzeczywistość zatacza się między „głupotą” a



„mądrością”. Pijak, zwyciężony „mądrością” Henryka na pozór ustępuje... ale jednocześnie, proponuje mu rozmowę na stronie, aby w inny sposób, podstępem, osiągnąć cel zamierzony.

Scena przetwarza się w five o'clock. – Pomóż nam obalić tego Króla słabego i bezbronno – kusi Pijak

Henryka – a uczynimy cię królem i będziesz mógł sam sobie udzielić Ślubu własną swoją mocą.



Henryk , półpijany, widzi z przerażeniem, iż został wciągnięty do spisku...ale w ostatnim momencie odzyskuje przytomność i, udając, że zgadza się na tę

propozycję, prowokuje wybuch zamachu stanu i rozkazuje aresztować Pijaka.

*Ale król- Ojciec nie może już opanować swego strachu, spotężniałego, „królewskiego”...
Zaczyna bać się własnego syna i ten strach przetwarza Henryka w prawdziwego zdrajcę:
zwraca się przeciw ojcu, zrzuca go z tronu i ogłasza się Królem. Teraz, na koniec, opanował
sytuację! Teraz sam sobie, jako Król, udzieli
ślubu!*

*Lecz Pijak, łącząc w sposób sztuczny wobec
całego dworu Manię z Władziem, przyjacielem
Henryka, wtrąca nowego Króla w piekło
zazdrości.*



Akt III

*Rządy Henryka są rządami tyrana. Przygotowuje swój Ślub. Rozumiejąc, iż to inni ludzie
przetwarzają człowieka w istotę wyższą, obdarzoną
władzą, a nawet w Boga, postanawia zmusić swych
poddanych, aby oznakami czci i posłuszeństwa
„napompowali” go boskością. Wówczas zdoła udzielić
sobie ślubu „naprawdę świętego”, ślubu, który
przywróci czystość i dziewiczość narzeczonej – dziewczce.*



*Ale zazdrość go osłabia. Rodzice mszcząc się za
prześladowanie i tortury, rozniecają jeszcze bardziej
ogień jego podejrzeń.*

*Tylko śmierć Władzia mogłaby przywrócić mu spokój i
siłę. Ale na to , aby śmierć ta stała się ostateczną
afirmacją władzy królewskiej, potrzeba, aby Władzio sam się zabił z rozkazu Henryka. Henryk
poddaje mu tę myśl, choć zdaje sobie sprawę, że to „właściwie nie jest na serio”.*

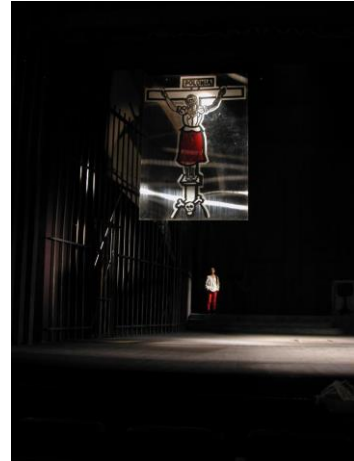
W momencie decydującym, gdy już ma udzielić sobie ślubu. Król, dręczony wyrzutami sumienia i zazdrością, zaczyna słabnąć pod ciosami Pijaka,

który znów przystąpił do walki. Wówczas ukazuje się trup

Władzia: przyjaciel zabił się, aby spełnić wolę Henryka.

Henryk nie wie, czy to wszystko „jest prawdą, czy nie jest

prawdą”. Widzi się wobec świata fikcji, snu, kłamstwa, świata formy. A jednak ten świat odpowiada jakiejś rzeczywistości, coś wyraża.



Przygnieciony czynem (śmiercią Władzia), który popełnił, a którego jednak nie popełnił, czynem, który pochodzi z niego, a który jednak jest różny od niego, Henryk ogłasza się niewinnym. Ale jednocześnie, poddając się formalnej logice sytuacji, temu

naciskowi Formy, która wyznaczyła mu rolę mordercy, rozkazuje siebie uwięzić.



Koniec.

Dodatek II

**Nagrania na płytach DVD spektakli teatralnych
wg. utworów Witolda Gombrowicza
w reżyserii i adaptacji Andrzeja Pawłowskiego:**

- „Pornografia” – prapremiera światowa, 1983/90 (Teatr Ateneum
im. S. Jaracza, Warszawa),
- „Kosmos” - prapremiera światowa, 1991 (Teatr Ateneum
im. S. Jaracza, Warszawa),
- „Ślub” 2005 (Teatr im. S. Jaracza,
Olsztyn).

Bibliografia :

Gombrowicz, Witold – Dzieła Zebrane , tomy I – XIII, Paryż, 1971

Berger, Peter L. i Luckmann, Thomas – Społeczne tworzenie rzeczywistości, Warszawa, 1983

Berne, Eric – W co grają ludzie?, Warszawa, 1987

De Roux, Dominique – Rozmowy z Gombrowiczem , Paryż, 1969

Domachowski, Waldemar – Przewodnik po psychologii społecznej, Warszawa, 1998

Głogowski, Włodzimierz – Komunikowanie interpersonalne, Warszawa, 2001

Goffman, Erving- Człowiek w teatrze życia codziennego, Warszawa, 1981

Grinder, John i Bandler, Richard – The Structure of Magic t.2, Palo Alto, 1976

Haley, Jay – Niezwykła terapia. Techniki terapeutyczne Miliona H.Ericksona, Gdańsk, 1999

Jarzębski, Jerzy – Gra w Gombrowicza, Warszawa, 1982

Red. Krasnodębski, Zdzisław – Fenomenologia i socjologia, Warszawa 1989

Red. Łapiński, Zdzisław – Gombrowicz i krytycy, Kraków 1984

Red. Manstead, Antony S.R. i inni - Psychologia społeczna, Warszawa, 1996

Pawłowski, Andrzej i in.– Analiza osobowości W.Gombrowicza, Warszawa, masz.PAN, 1976

Sandauer, Artur – Liryka i logika, Warszawa, 1971

Satir, Virginia – Terapia rodziny, Gdańsk, 2000

Siedlecka, Joanna – Jaśniepanicz, Kraków, 1987

Stawiarska, Agnieszka – Gombrowicz w przedwojennej Polsce, Kraków, 2001

Red. Strelau, Jan – Psychologia. Podręcznik akademicki t. 2 i 3, Warszawa, 2000

Walter, Wolfgang – Przygoda z komunikacją, Gdańsk 2001

Watzlawick, Paul – Jak być nieszczęśliwym ? , Warszawa, 1989

Watzlawick, Paul i inni – Pragmatics of Human Communication, New York, 1969

Winn, Denise – Manipulowanie umysłem, Wrocław, 2003

Witkowski, Tomasz – Psychomanipulacje, Wrocław, 2000

Zimbardo, Philip G. i Ruch, Floryd L. – Psychologia i życie , Warszawa, 1996