

Michał Nikodem*

METATEKSTY DRAMATÓW WITOLDA GOMBROWICZA

Witold Gombrowicz jest jednym z najbardziej znanych na świecie polskich twórców. W jego – w przeważającej mierze epickim – dorobku są także trzy dramaty: *Iwona, księżniczka Burgunda*, *Ślub* i *Operetka*. W tym opracowaniu chciałbym przyjrzeć się metatekstom¹ obudowującym główny tekst dramatów Witolda Gombrowicza, koncentrując się głównie na *Komentarzach*, *Ideach dramatu* oraz *Uwagach o grze i reżyserii*. Analizę tych tekstów będę w razie potrzeby uzupełniał autorskim komentarzem pochodzącym z zapisków biograficznych autora. Janusz Margański tak opisuje stosunek Witolda Gombrowicza do teatru:

Gombrowicz oczywiście bywał – choć rzadko – w teatrze i swoje poczynania w dziedzinie dramatu konsultował z ludźmi teatru. Ale też celem jego zabiegów, jak się zdaje, było nie tyle stworzenie sztuki teatralnej, ile pewne urzeczywistnienie myśli o ludzkiej egzystencji. To zaś miało się stać za sprawą usankcjonowanej przez tradycję formy dramatu².

Badacz interpretuje tutaj formę dramatyczną, jaką Gombrowicz wybrał dla trzech swoich dzieł, jako decyzję, dzięki której projekt egzystencjalny autora odnajdzie swój najlepszy wyraz. Wydaje się, że zdanie to podziela również Jerzy Jarzębski, który tak rozumie „dramatyczność” wspomnianych wyżej trzech utworów Gombrowicza:

W istocie bowiem dramat nie był dla niego partyturą teatralnego widowiska, domagającą się koniecznie scenicznej materializacji. Wszystko wskazuje na to, że „dramatyczność” była raczej atrybutem jego psychiki, że w swym wnętrzu przystrajał wciąż w maski różne wersje swojego „ja” i toczył między nimi niekończący się spór. W tym

* Uniwersytet Śląski, Wydział Filologiczny, Instytut Nauk o Literaturze Polskiej, Zakład Teorii Literatury, e-mail: mnikodem@us.edu.pl.

¹ Rozróżnienie między paratekstem jako tekstem obcego autorstwa a metatekstem jako tekstem autora przyjmuję za pracą Iwony Loewe. *Vide*: I. Loewe, *Gatunki paratekstowe w komunikacji medialnej*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007.

² J. Margański, *Nota edytorska*, [w:] W. Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda*, Wyd. Literackie, Kraków 2008, s. 105.

sensie owa „dramatyczność” jest także nieodłączną cechą jego powieści i opowiadań, a sztuki teatralne różni od nich tylko rezygnacja z owej szczególnej nadświadomości, jaką dysponuje narrator utworu³.

Jarzębski, podobnie jak Margański, widzi w dramatach element całościowego projektu literackiego, jaki realizował w swoich dziełach Witold Gombrowicz. W interpretacji „literackości” dramatów Gombrowicza idzie on jednak krok dalej niż poprzednio cytowany badacz. Stwierdza bowiem, że dramaty Gombrowicza niekoniecznie domagają się wystawienia, co ustawiałoby w ciekawym świetle opatrywanie ich przez autora komentarzami, szczególnie tymi zatytułowanymi: *Uwagi o grze i reżyserii*. Być może uwagi te miałyby pełnić inną niż podana w tytule funkcja i wpływać nie tylko na aktorów i reżyserów spektaklu, lecz także na czytelników dramatów. Jan Błoński, kolejny wybitny badacz, tak rozumiał teatr Gombrowicza:

Tak więc teatr (jak cała twórczość) Gombrowicza opiera się na szczególnej antropologii, bardzo różnej od pojęcia o człowieku, którego (półświadomie) słuchał tradycyjny dramat. Ten ostatni widział bowiem stosunki między ludźmi jako starcie świadomych i swobodnych decyzji. Wnętrze człowieka – czyli to, co decyzję poprzedza albo jej towarzyszy – rzadko dochodziło do głosu... lub ściślej, rzadko dochodziło do widoczności. U Szekspira często nie wiemy, co właściwie powoduje postaciami. Ale nie mamy wątpliwości, że one same wiedzą, co robią... U Gombrowicza można natomiast dostrzec coś jakby szczególną loterię. Do działania zdaje się popychać ludzi pożądanie lub, szerzej, wewnętrzny proces, który dla samych bohaterów nie jest bynajmniej czytelny. Nabywa on czytelności (sensu) poprzez przyzwolenie czy zrozumienie innego człowieka⁴.

Ten głos po raz kolejny potwierdza, że Gombrowicz w swoich postaciach ukazuje ich wnętrze i motywację, która popycha ich do działania. Być może jest ona obecna nie tylko w samym tekście dramatu, lecz także w jego streszczeniach. Kilka przytoczonych wyżej cytatów z wybitnych gombrowiczologów nie miało na celu wyczerpania tematu, a jedynie zarysowanie perspektywy, w jakiej mieszczą się dramaty Gombrowicza. Szczegółowa analiza tekstów autorskich – metatekstów, jakimi opatrywał on swoje teksty dramatyczne, być może pozwoli na zweryfikowanie niektórych opinii oraz odpowiedź na pytanie, w jakiej relacji są one do tekstu głównego, jak kształtują i zmieniają perspektywę jego odbioru. Dramaty będę analizował w kolejności chronologicznej.

³ J. Jarzębski, *Dramat Ego w dramacie historii*, [w:] W. Gombrowicz, *Dramaty*, Wyd. Literackie, Kraków 2001, s. 6.

⁴ J. Błoński, *Dlaczego Gombrowicz pisał sztuki teatralne?* [w:] idem, *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*, Universitas, Kraków 2003, s. 258.

Iwona, księżniczka Burgunda

Iwona, księżniczka Burgunda to pierwszy dramat Witolda Gombrowicza. Analizę metatekstów można zacząć już od tytułu. Janusz Margański tak opisuje jego możliwe znaczenia:

Być może Gombrowicz chciał już w tytule w jakiś sposób połączyć aluzję do Szekspira (do niektórych jego kronik opowiadających o krwawym dziedzictwie Plantagenetów) z aluzjami do popularnych form teatralnych, takich jak np. operetka [pamiętamy tytuł ostatniego dramatu Gombrowicza – M. N.] – co w rzeczy samej robi już w tekście swej sztuki: od tytułu *Iwona, księżniczka Burgunda* już tylko krok do *Księżniczki czardasza*. Co do imienia „Iwona” – bardzo zwyczajnego i nieksiążęcego – inspiracją mogła być popularna powieść Juliusza Germana (*Iwonka*, 1925)⁵.

Jeśli chodzi o tytuł, warto jeszcze zauważyć, że w niektórych tłumaczeniach księżniczka Burgunda staje się księżniczką Burgundii (np. we francuskim⁶). Pierwsze wydanie tego dramatu miało miejsce w roku 1938 w czasopiśmie „Skamander” w dwóch numerach (z. 93–95⁷ oraz z. 96–98⁸). Wersja ta opatrzona była odautorskim *Komentarzem* oraz *Uwagami o grze i reżyserii*. Gombrowicz przyznaje, że większość sztuki napisał nie – jak moglibyśmy się spodziewać – przy biurku, siedząc na krześle, lecz leżąc, a w dalszym fragmencie *Wspomnień polskich* tak komentuje jej powstawanie:

Iwonę pisałem z trudem i niechętnie. Postanowiłem wykorzystać dla teatru technikę, którą sobie wyrobiłem w opowiadaniach, tę zdolność snucia oderwanego i nieraz absurdalnego tematu trochę tak, jak tematu muzycznego. Rodził mi się absurd zjadliwy i niepodobny do sztuk, które wówczas pisano. Walczyłem zajadłe z formą... te godziny okropne, spędzane nieruchomo nad papierem, gdy pióro jest bezczynne, gdy wyobraźnia szuka rozpaczliwie rozwiązań, a cały wznoszący się budynek trzeszczy i grozi zawaleniem!⁹

Powyższe uwagi zapewne dobrze opisują trud pisarza włożony w powstawanie swojej pierwszej sztuki. Wydrukowany w „Skamandrze” dramat tak komentował Karol Irzykowski „Demoralizacja dworu przez niewinną Iwonę – doskonale

⁵ J. Margański, *Przypisy*, [w:] W. Gombrowicz, *Iwona...* [2008], s. 87.

⁶ Co potwierdza dalsza część przytoczonego wyżej przypisu.

⁷ W. Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda. Akt pierwszy i drugi*, „Skamander. Miesięcznik Poetycki” 1938, nr 93–95, s. 70–91.

⁸ W. Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda. Akt trzeci i czwarty*, „Skamander. Miesięcznik Poetycki” 1938, nr 96–98, s. 154–179.

⁹ W. Gombrowicz, *Wspomnienia polskie. Wędrowki po Argentynie*, Wyd. Literackie, Kraków 1996, s. 103.

zrobiona. Lecz w tej sztuce Iwona mało co mówi, i to nadaje utworowi charakter raczej udratyzowanej noweli. Nowy dreszcz Gombrowicza nie doczekał się jeszcze w tej sztuce dramatycznej legalizacji”¹⁰. Zdanie Irzykowskiego dobrze oddaje odczucia ówczesnej krytyki – taki odbiór tekstu stał się podstawą wielu późniejszych komentarzy. Ostatecznie sztuka *Iwona, księżniczka Burgunda* miała swoją prapremierę już po wojnie, 29 listopada 1957¹¹ r. na scenie warszawskiego Teatru Dramatycznego. Być może przyczyniło się to do przygotowania przez pisarza pierwszego powojennego wydania, które miało miejsce w roku 1958¹². W tym wydaniu pisarz zrezygnował z *Komentarza* oraz *Uwag*. Tę decyzję tak komentuje Janusz Margański:

[...] właśnie od autorski komentarz stanowił jeden z ważnych komponentów strategii pisarskiej Gombrowicza. Może tym razem uznał, że nie powinien eksponować swojej osoby, skoro nie udało mu się w pełni urzeczywistnić w tekście swych intuicji?¹³

Ostateczne poprawki pisarz wprowadził do francuskiego wydania *Iwony...* z 1965 r. Są one pomocne w interpretowaniu autorskich zabiegów dotyczących opatrywania własnego tekstu różnymi komentarzami, jednak nie można ich uznać za wersję kanoniczną, jak pisze wspomniany wyżej badacz:

Trudno więc tę wersję uznać za ostateczną i podstawową: skreślenia i poprawki zostały wprowadzone przez autora osobiście, ale, po pierwsze, w tekście francuskim, po drugie, z myślą o inscenizacji – Gombrowicz wystąpił więc w stosunku do własnego tekstu w roli, w jakiej w teatrze zwykle występuje reżyser czy kierownik literacki¹⁴.

Tym, co najbardziej będzie mnie interesowało w *Iwonie, księżniczce Burgunda* będą więc trzy rzeczy: autorski komentarz, uwagi o grze i reżyserii oraz porównanie didaskaliów dotyczących postaci Iwony z trzech wersji dramatu: z roku 1938, 1958 i 1965. *Uwagi o grze i reżyserii* oraz *Komentarz* poprzedzały wersję dramatu z 1938 r., w 1958 r. zostały usunięte przez Gombrowicza, jednak dodano je

¹⁰ K. Irzykowski, *Dramat*, „Rocznik Literacki” 1938, nr 7, s. 68.

¹¹ Janusz Margański w komentarzu krytycznym zatytułowanym *Nota edytorska* (zob. przyp. 2) podaje błędnie wrzesień (s. 108). W wydaniu tym jest wiele nieścisłości, które nie powinny mieć miejsca w tego typu edycji.

¹² „Kto wie zresztą, czy do ponownego wydania tego utworu, tym razem w formie książkowej, nie przyczyniła się ostatecznie dość udana prapremiera w Teatrze Dramatycznym w Warszawie [...]”. J. Margański, *Nota edytorska...*, s. 108.

¹³ J. Margański, *Poprawki tekstu*, [w:] W. Gombrowicz, *Iwona...* [2008], s. 112.

¹⁴ J. Margański, *Ostatnie retusze i skreślenia*, [w:] W. Gombrowicz, *Iwona...* [2008], s. 162.

później do kolejnych książkowych wydań¹⁵. Czytając obydwie te teksty, odbiorca dowiaduje się, jak ma rozumieć tekst (*Uwagi...*) oraz otrzymuje streszczenie akcji (*Komentarz*). *Uwagi...* i *Komentarz* wydają się neutralne wobec głównej treści dramatu, jednak to tylko pozory. *Uwagi...*¹⁶, będąc skierowanymi głównie do wykonawców, sugerują, jak powinno się czytać tekst, choćby w myślach (nonszalancko i swobodnie), proponują konkretne formy odbioru (groteska, humor), a także przedstawiają autorską intencję co do wyobrażenia sobie postaci i scen (trzeźwe granie, stroje, dekoracje, senność uczty i przebudzenie po śmierci Iwony). Podobne funkcje pełni *Komentarz*¹⁷, który podaje przebieg akcji (streszczenie poszczególnych aktów). Wpływa on jednak na czytelnika, precyzując sens (przesłanie) poszczególnych scen, zawiera także ich autorską interpretację (np. w zakończeniu: „zabieg udaje się, i rodzina królewska wraca do normy” – sugeruje to, co dzieć się będzie po zapadnięciu kurtyny).

Tabela 1. Porównanie zmienionych kwestii *Iwony*, księżniczki *Burgunda* z poszczególnych wydań

Wydanie polskie z 1938 r.	Wydanie polskie z 1958 r.	Wydanie francuskie z 1965 r.
0	–	0
0	–	0
0	–	0
0	–	–
0	–	–
0	0	–
0	–	–
0	–	–
0	–	–

Objaśnienia: 0 – kwestia wyjściowa w wersji z 1938 r.; pauza – usunięcie kwestii.

Źródło: opracowanie własne na podstawie: J. Margański, *Ostatnie retusze i skreślenia*, [w:] W. Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda*, Wyd. Literackie, Kraków 2008, s. 162–172.

¹⁵ Na przykład w zbiorczym wydaniu *Dramatów* z 2001 r., gdzie dodano jedynie *Komentarz*, dowiadujemy się z przypisu, że tekst komentarza został „włączony ponownie za życia pisarza w wydaniach obcojęzycznych”. W. Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda*, [w:] idem, *Dramaty...*, s. 15–16.

¹⁶ W. Gombrowicz, *Uwagi o grze i reżyserii*, [w:] idem, *Iwona...* [2008], s. 116.

¹⁷ W. Gombrowicz, *Komentarz*, [w:] idem, *Iwona...* [2008], s. 117–118.

Podsumowując, można byłoby stwierdzić, że *Uwagi... i Komentarz* są wyrazem nieporadności początkującego pisarza, który, nie radząc sobie z poszczególnymi scenami, przybliżyła odbiorcy ideę dramatu podaną w formie prozatorskiej. Jednak zabieg ten Gombrowicz powtarza w kolejnych dwóch dramatach, co sugeruje inne wytłumaczenie tego faktu. Spójrzmy na dziewięć zespołów kwestii zmodyfikowanych przez Gombrowicza zarówno w polskiej wersji z 1958 r., jak i w wydaniu francuskim z roku 1965.

Po porównaniu trzech wersji dramatu widzimy, że (poza kilkoma przypadkami) Gombrowicz redukuje głos Iwony jedynie do zaznaczonego w didaskaliach milczenia, przy czym najczęściej dokonuje się tutaj podwójna redukcja, czyli usunięcie zarówno w polskim wydaniu powojennym, jak i we francuskim całych kwestii. Można zastanawiać się, co znaczy ten autorski gest. Janusz Margański tak komentuje tę redukcję w odniesieniu do dwóch polskich wersji:

Przed wszystkim [Gombrowicz] niemal całkowicie odebrał głos tytułowej bohaterce, zamieniając ją w milczącą protagonistkę, co jest dość osobliwe w rozgadanym świecie tego dramatu. Nie oznacza to, że w ten sposób zmienił wymowę sztuki. Przeciwnie – pogłębił tendencję obecną w pierwszej wersji i wypuklił swój zamysł: właśnie bierność Iwony ma wzbudzać reakcję otoczenia i stanowić sprężynę napędzającą akcję¹⁸.

W świetle tych porównań zdanie badacza po raz kolejny się potwierdza. Zapewne te następne wersje dramatu jeszcze mniej podobałyby się Karolowi Irzykowskiemu, który w przytoczonej wyżej recenzji uznał, że w wersji z 1938 r. „Iwona mało co mówi”. Do tych spostrzeżeń mógłbym jedynie dodać, iż w kolejnych wersjach dramatu widoczna jest dążność Gombrowicza do pozbawienia Iwony możliwości wypowiadania słów, przy jednoczesnym zwiększeniu liczby „milczących” didaskaliów. Powoduje to, że coraz bardziej uwypukla się fakt, iż postać ta przestaje działać w warstwie werbalnej, wywołując samą swoją obecnością cały przebieg akcji dramatu – od spotkania z księciem na ławce do udławienia się ością z karaska. Daje to podstawy do wielu analiz osnutych wokół przykładowych zestawień: słowo–milczenie, bierność–działanie, kobiecość–męskość, królewskość–plebejskość, młodość–starość itd., które mogą stać się tematem kolejnych referatów i interpretacji¹⁹.

¹⁸ J. Margański, *Poprawki...*, s. 112.

¹⁹ Z pewnością ciekawą próbą opisywania i interpretowania *Iwony...* poprzez kolejne inscenizacje jest książka Moniki Żółkoś. *Vide*: M. Żółkoś, *Ciało mówiące, Słowo/obraz terytorium*, Gdańsk 2001.

Ślub

Arcydramat *Ślub*, napisany przez Witolda Gombrowicza w 1946 r., został wydany w roku 1953. Jest to tekst dramatyczny obudowany obszernymi autorskimi komentarzami. Poza obecnymi już wcześniej w *Iwonie... Uwagami o grze i reżyserii* (w *Ślubie* są to *Wskazówki dotyczące gry i reżyserii*) oraz *Komentarzem* podającym przebieg akcji (tutaj natrafiamy na część zatytułowaną *Akcja*, z podtytułem: *Dla ułatwienia czytania podaje się w skrócie przebieg akcji*), znajdziemy jeszcze *Ideę dramatu*, która poprzedza obydwie te teksty i występuje zaraz za postaciami dramatu.

Chciałbym zacząć przyglądanie się metatekstom *Ślubu* właśnie od *Idey dramatu*. Pierwsze zdania tego tekstu brzmią następująco: „Człowiek jest poddany temu, co tworzy się »między« ludźmi i nie ma dla niego innej boskości jak ta, która z ludzi się rodzi. Taki jest ten »kościół ziemski«, który objawia się Henrykowi we śnie”²⁰. Pierwsze dwa zdania oddają całą ideę dramatu oraz pokazują główną myśl, jaką Gombrowicz tutaj realizuje, którą jest kilkukrotna zmiana perspektywy, z jakiej widziany jest świat. Najpierw to ojciec staje się królem, mianowany przez Henryka, by przywrócić godność Mani oraz nadać tytułowemu ślubowi odpowiednią rangę. Następnie Henryk przy pomocy pijaka (który mówi: „Mądrzej ci powiem, jakiej to religii / Jestem wraz z tobą kapłanem. Między nami / Bóg nasz się rodzi i z nas / I kościół nasz nie z nieba, ale z ziemi / Religia nasza nie z góry, lecz z dołu / My sami boga stwarzamy”²¹) sam staje się królem i chce sobie udzielić ślubu. Jednak pijak kojarzy ze sobą Manię i Władzia, co powoduje, że ślub nie jest możliwy, póki Władzio żyje. Ostatecznie tytułowy ślub nie dochodzi do skutku, a dramat kończy się, podobnie jak wcześniejszy, śmiercią – tam była to Iwona, tutaj umiera Władysław. Można więc przyjąć, że cały dramat jest realizacją idei „kościola ziemskiego”. Gombrowicz dalej pisze: „Stąd też dramat ten jest przede wszystkim dramatem Formy. Tu nie idzie, jak w innych sztukach, o znalezienie najwłaściwszej formy na oddanie jakiegoś konfliktu idei lub osób, ale o odtworzenie wieczystego konfliktu naszego z samą Formą”²². Ten, sugerowany przez autora, „dramat formy” jest realizowany – tak myślę – przez to właśnie kilkukrotne odwracanie perspektywy, zmienianie roli króla, pokazywanie, że wszystko to dzieje się poprzez inne społeczne rozumienie sytuacji; to właśnie, co dzieje się w owym „kościółce ziemskim”. Gombrowicz proponuje również kilka możliwych interpretacji swojego dramatu:

Z jednej strony – świat wewnętrzny Henryka deformuje świat zewnętrzny: jemu to wszystko śni się, on jest „sam”, a te osoby są jedynie jego marzeniem i nieraz bez-

²⁰ W. Gombrowicz, *Idea dramatu* [w: *Ślub*], [w:] idem, *Dramaty...*, s. 101.

²¹ Ibidem, s. 164.

²² Ibidem, s. 101–102.

pośrednio wypowiadają własne jego stany uczuciowe [...] Ale, z drugiej strony, to świat zewnętrzny narzuca się Henrykowi²³.

Tę sugestię autora podejmowali w swoich interpretacjach badacze, np. Jerzy Jarzębski, pisząc o dwóch generalnych sposobach odbioru:

[...] podług pierwszego z nich dramaty Gombrowicza skierowane są w istocie „do wewnątrz”, tzn. ich głównym przedmiotem jest psychika autora, tematem zaś – próba rozwiązania ukrytych kompleksów. Zgodnie z taką wersją interpretacji wszystkie właściwie dramaty Gombrowicza, nie tylko *Ślub*, rozgrywają się w istocie we wnętrzu jego psyche. [...] Rozumiane podług drugiego porządku dramaty Gombrowicza są przede wszystkim interpretacją dwudziestowiecznej historii, a zatem kierują się „na zewnątrz”: ich tematem głównym byłaby wielka przemiana dokonująca się w dwudziestowiecznym człowieku, we współczesnych społeczeństwach, systemach władzy itd.²⁴

Wydaje się więc, że Witold Gombrowicz nie tylko sugeruje „niefachowym” odbiorcom w *Idei dramatu* przesłanie *Ślubu*, lecz także „dyktuje” sposoby interpretacji wszystkich swoich dramatów, przyjmowane później przez „profesjonalnych” czytelników. Tutaj po raz kolejny autor zamieszcza *Wskazówki dotyczące gry i reżyserii*, które tym razem wynikają z *Idei dramatu*. W przypadku *Ślubu* uwagi te są dłuższe niż w *Iwonie*... Tutaj autor sugeruje jeszcze większą nienaturalność inscenizacji, pisząc:

Wszyscy ci ludzie nie wypowiadają sobie bezpośrednio; zawsze są sztuczni; zawsze grają. Dlatego sztuka jest korowodem masek, gestów, krzyków, min... [...] Studiując tekst normalnej sztuki, aktor może z treści zdania wywnioskować, jak to zdanie ma być wypowiedziane. Tutaj sprawa jest bardziej skomplikowana: dialog jest tu bardziej sztuczny, nieraz najprostsze słowa nabrzmiewają sztucznością²⁵.

Podkreślana jest przez autora wielokrotnie sztuczność gry, jeszcze bardziej niż w przypadku *Iwony*. Sugeruje to także nienaturalną grę aktorską oraz osobiwość całej sztuki, podkreśloną jeszcze w ostatnim zdaniu: „Dekoracje, stroje i maski aktorów winny wyrażać ów świat wiecznej gry, wiecznego naśladownictwa, sztuczności i mistyfikacji”²⁶. Istotne we wskazówkach jest też powiązanie z muzyką²⁷: „Jest więc ważne, ażeby dobrze został uwydatniony »żywiół muzyczny« tego utworu. Jego »tematy«, crescendo i decrescenda, pauzy, sforzata, tutti

²³ Ibidem, s. 102.

²⁴ J. Jarzębski, *op. cit.*, s. 6–7.

²⁵ W. Gombrowicz, *Wskazówki dotyczące gry i reżyserii* [w: *Ślub*], [w:] idem, *Dramaty...*, s. 103.

²⁶ Ibidem, s. 104.

²⁷ Rozwinięte później przez autora w *Operetce*.

i sola powinny być opracowane jak tekst partytury symfonicznej. Każdy aktor powinien czuć się instrumentem w orkiestrze, a ruch powinien łączyć się ze słowem”²⁸. W swojej ostatniej sztuce autor tak dopracuje relację między muzyką i słowem, że nazwie ją *Operetką*. Tutaj Gombrowicz również podaje odniesienia do innych twórców, w kontekście których chce być odczytywany, pisząc: „Z podwójnej deformacji wytwarza się coś, co Witkiewicz nazwałby »czystą formą«. [...] Nieraz sztuka przybiera charakter wyraźniej parodii Szekspira”²⁹. Następnie autor zamieszcza skrót *Akcji*, ponownie wskazując konkretne interpretacje, jak na przykład w zakończeniu:

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 uwięzić³⁰.

Podsumowując uwagi dotyczące autorskich tekstów obudowujących *Ślub*, można powiedzieć, że jest to sztuka w największym stopniu opatrzona komentarzami. Być może wynika to ze wspomnianej już przy omawianiu *Iwony...* niepewności Gombrowicza co do tego gatunku pisarskiego. Wydaje się, iż bardziej uzasadnione będzie jednak twierdzenie, że pisarz nie chciał pozostawić swojego dzieła samemu sobie, dodając komentarz przed tekstem dramatu. Ponadto, nie dał wolności interpretacyjnej czytelnikowi, umieszczając uwagi autorskie w zbudowanej przez siebie i otwarcie wyrażonej ramie ideowej utworu. Takie odczytanie intencji Gombrowicza potwierdzałyby cytaty z jego listu, stanowiący motto do *Czarnego nurtu* Michała Pawła Markowskiego: „Jest Pan Interpretatorem. Proszę więc pozostać mi wiernym”³¹. Tropiąc dalej ten wątek, spójrzmy na *Operetkę* i zastanówmy się, jak tam funkcjonują autorskie metatekstowe komentarze.

Operetka

Ostatnia sztuka Witolda Gombrowicza to *Operetka*, pisana w latach 1950–1966 i wydana w 1966 r. Dramat ten został opatrzony trzema tekstami odautorskimi (podobnie jak *Ślub*), które jednak nie są tak obszerne, jak w poprzednim

²⁸ W. Gombrowicz, *Wskazówki dotyczące gry i reżyserii* [w: *Ślub*]..., s. 103.

²⁹ Ibidem, s. 103–104.

³⁰ W. Gombrowicz, *Akcja. Dla ułatwienia czytania podaje się w skrócie przebieg akcji* [w: *Ślub*], [w:] idem, *Dramaty...*, s. 107.

³¹ Cytat ten jest opatrzony następującym komentarzem: „Witold Gombrowicz, fragment prywatnego listu”. M. P. Markowski, *Czarny nurt*, Wyd. Literackie, Kraków 2004, s. 5.

dziele. Są to: *Komentarz* (który odpowiada zamieszczonej poprzednio *Idei dramatu*), *Akcja* oraz – tradycyjnie – *Uwagi o grze i reżyserii*. Wszystkie one poprzedzają główny tekst utworu. Przyjrzymy się więc każdemu z nich.

Na początku *Komentarza* następuje wyznanie autora: „Tekst sztuki nowoczesnej coraz mniej nadaje się do czytania. Coraz bardziej staje się partyturą, która żyć zaczyna dopiero na scenie, w grze, w spektaklu”³². Te pierwsze uwagi Gombrowicza zdają się sugerować, że właściwym sposobem odbioru tej sztuki nie jest lektura dramatu, lecz obejrzenie go na scenie. W ciekawy sposób pozostaje to w napięciu z wypowiedziami Jarzębskiego, zawartymi w cytowanym wcześniej artykule *Dramat Ego w dramacie historii*. Badacz sugeruje, że autor *Operetki* przywraca do łask dawną romantyczną kategorię *Lesedrama* – dramatu do czytania, który równie dobrze nadaje się do odbioru indywidualnego, jak i scenicznego³³. W dalszej części Gombrowicz pisze, odwołując się do trudności lekturowych i do tytułu swego dramatu:

Mnie zawsze zachwycała forma operetkowa, jedna z najszcześniejszych, moim zdaniem, jakie wytworzyły się w teatrze. O ile opera jest czymś niemrawym, beznadziejnie wydanym pretensjonalności, o tyle operetka w swym boskim idiotyzmie, niebiańskiej sklerozie, we wspaniałym uskrzydłaniu się swoim za sprawą śpiewu, tańca, gestu, maski, jest dla mnie teatrem doskonałym, doskonale teatralnym. Nic dziwnego, że w końcu dałem się skusić...³⁴.

W tym autokomentarzu autor objaśnia relację między tytułem i wybraną przez siebie formą. Operetka to, jego zdaniem, taki rodzaj gatunku teatralnego, który najbardziej uwydatnia to, o co zawsze chodziło w jego dramatach, a mianowicie o podkreślenie ich teatralności. Z drugiej strony klucz podrzucony nam przez Gombrowicza, powtórzony następnie przez Jarzębskiego (podwójny dramat – wnętrza i zewnątrz), jest nadal obecny:

Z jednej strony przeto ta operetka winna być od początku do końca tylko operetką, nienaruszalną i suwerenną w swoich operetkowych elementach; a z drugiej ma być jednakże patetycznej ludzkości dramatem. Nikt by nie uwierzył, ile wysiłków pochłonęła organizacja dramatyczna tego głupstwa³⁵.

Poza komentarzem do klucza wprowadzonego przez siebie w *Idei dramatu* w sztuce *Ślub*, Gombrowicz kontynuuje tutaj topos, który rozpoczął komentarzem do powstawania *Iwony*... we *Wspomnieniach polskich*, a więc po raz kolej-

³² W. Gombrowicz, *Komentarz* [w: *Operetka*], [w:] idem, *Dramaty*..., s. 235.

³³ J. Jarzębski, *op. cit.*, s. 6.

³⁴ W. Gombrowicz, *Komentarz* [w: *Operetka*]..., s. 235.

³⁵ Ibidem.

ny wyraża tu swój trud związany z tworzeniem formy dramatycznej. Na koniec jednak mruga okiem do czytelnika, częściowo podważając sens pierwszego zdania: „Monumentalny idiotyzm operetkowy idący w parze z monumentalnym patosem dziejowym – maska operetki, za którą krwawi śmiesznym bólem wykrzywione ludzkości oblicze – to byłaby chyba najlepsza inscenizacja *Operetki* w teatrze. Ale i w wyobraźni czytelnika”³⁶. Gombrowicz po raz kolejny wiąże wyobrażenia odbiorcy i prowadzi go dokładnie ustaloną przez siebie ścieżką.

Już pierwsze uwagi dotyczące *Akcji* wychodzą poza sam tekst dramatu i uzupełniają go: „Akt I – przed pierwszą wojną światową, coś tak około 1910 roku”³⁷ i „Akt III – Ruiny zamku Himalaj. Rewolucja. Wiatr Historii... Sporo czasu upłynęło. To już po obu wojnach światowych i po rewolucji”³⁸. Informacji tej, uzupełniającej realia historyczne, nie ma w samej treści sztuki. Pokazuje to integralność tekstów Gombrowicza, to, że nie można ich czytać bez metatekstów je poprzedzających, co otwiera od razu pułapkę zawartej w nich idei odautorskiej i często uniemożliwia wyjście poza tę interpretację. Skróć akcji podany przez autora oczywiście nie jest neutralny; możemy tu jednak zaobserwować większe jego nasycenie emocjonalnością, niż miało to miejsce do tej pory. Porównajmy – *Operetka*: „Przekleństwo! Albowiem Hufnagiel nie jest ani Hufnaglem, ani hrabią, ani koniarzem! Nie, to Józef, były kamerdyner księcia, zwolniony ongiś ze służby, teraz agitator i działacz rewolucyjny Ha, ha, ha!”³⁹; *Ślub*: „Teraz na końcu, opanował sytuację! Teraz sam sobie, jako Król, udzieli ślubu!”⁴⁰; *Iwona, księżniczka Burgunda*: „Nie mogą jednakże uczynić tego wprost – rzecz wydaje się zbyt głupia, zbyt niedorzeczna, brak po temu formalnych podstaw, konwenans nie pozwala. Rozbestwienie, dzikość, głupota, nonsens wzrastają”⁴¹. Na tych przykładach widać, że Gombrowicz coraz swobodniej traktował skróć akcji poprzedzający sam tekst dramatu. Oczywiście większą emocjonalność można byłoby tłumaczyć formą operetki, która wpływa na formę streszczenia. Jednak w *Ślubie* forma nie jest operetkowa, a pojawia się tam więcej emocji niż w *Iwonie*. ... Co więcej, streszczenia – poza tym, że stają się coraz bardziej autorskie, swobodne – są coraz dłuższe (*Iwona*... – 2 strony; *Ślub* – 3 strony; *Operetka* – 4 strony). Świadczyć to może, wbrew sugerowanej przez Gombrowicza interpretacji, że w dramatach autor czuł się coraz pewniej, a obudowywanie ich coraz dłuższymi komentarzami miało na celu jeszcze wyraźniejsze przekazanie własnej idei i zamknięcie odbiorcy w ramach sugerowanej interpretacji. Teza ta wymaga uzasadnienia w postaci dalszych szczegó-

³⁶ Ibidem, s. 236.

³⁷ W. Gombrowicz, *Akcja* [w: *Operetka*], [w:] idem, *Dramaty...*, s. 237.

³⁸ Ibidem, s. 239.

³⁹ Ibidem, s. 238.

⁴⁰ W. Gombrowicz, *Akcja. Dla ułatwienia czytania...*, s. 106.

⁴¹ W. Gombrowicz, *Komentarz*, [w:] idem, *Iwona...* [2008], s. 117.

lowych porównań, tutaj chciałem jedynie zasugerować taką możliwość odczytania tych zabiegów w tekstach odautorskich Gombrowicza. Fragmenty te stawałyby się po części odrębnymi całościami komentującymi tekst główny, bez których nie da się go zrozumieć – podobnie jak historie Filiberta i Filidora wyjaśniają ideę *Ferdydurke*. *Uwagi o grze i reżyserii* znów uzupełniają treść utworu, tym razem o motywy muzyczne: „Muzyka, kuplety, tańce, dekoracje, kostiumy, w klasycznym stylu dawnej wiedeńskiej operetki. Melodie łatwe, stare”⁴². Komentarz ten po raz kolejny utwierdza gatunek operetki i spaja wszystkie jego poziomy: tytuł, treść i sugerowaną inscenizację. Ponownie Gombrowicz odwołuje się do swojego wielkiego antenata: „Sceny szekspirowskie trzeciego aktu niech będą patetyczne i tragiczne”⁴³. Na zakończenie tych uwag, tuż przed głównym tekstem dramatu, autor jeszcze raz wyklada jego główną ideę: „Przeciwstawienie strój – nagość, to zasadniczy wątek *Operetki*. Sen o nagości człowieka, uwięzionego w strojach najdziwniejszych i najokropniejszych”⁴⁴. Widać więc, że komentarz Gombrowicza nie jest neutralny, lecz przemycal on w nim swoją autorską intencję co do sposobu odczytywania poszczególnych dramatów i ich głównych sensów.

* * *

Podsumowując swoje rozważania, chciałbym wskazać wypływające z nich wnioski. Należy zacząć od tego, że Gombrowicz wszystkie swoje dramaty opatrzył komentarzami.

Tabela 2. Porównanie metatekstów w dramatach Witolda Gombrowicza

Metateksty	<i>Iwona, księżniczka Burgunda</i>	<i>Ślub</i>	<i>Operetka</i>
Idea dramatu	–	Idea dramatu	Komentarz
Akcja	Komentarz	Akcja. Dla ułatwienia czytania podaje się w skrócie przebieg akcji	Akcja
Uwagi o grze i reżyserii	Uwagi o grze i reżyserii	Wskazówki dotyczące gry i reżyserii	Uwagi o grze i reżyserii

Źródło: opracowanie własne.

⁴² W. Gombrowicz, *Uwagi o grze i reżyserii* [w: *Operetka*], [w:] idem, *Dramaty...*, s. 240.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Ibidem.

Iwonie, księżniczce Burgunda towarzyszą dwa metateksty, zaś *Ślub* i *Operetka* zostały wzbogacone o trzy teksty komentujące. Jak widać w zestawieniu, *Iwona*... nie posiada wykładającego jej główną myśl tekstu zatytułowanego *Idea dramatu*. W przypadku tej sztuki porównanie zmienionych kwestii w trzech edycjach dowodzi, że kluczowa rola Iwony jest coraz bardziej redukowana jedynie do obecności tej postaci na scenie, przy odmowie wejścia w język, a posługiwaniu się nim jakby z przymusu. Gdyby na tej podstawie chcieć zrekonstruować podstawową ideę *Iwony, księżniczki Burgunda*, to mogłaby nią być konfrontacja z milczeniem, z odmiennością, która odmawiając wejścia w język, jednocześnie kontroluje przebieg akcji oraz głosy postaci mówiących. Oczywiście taka propozycja jedynie dotyka istotne punkty. Chciałbym również zaznaczyć, że uważam ten właśnie tekst za najciekawszy materiał do interpretacji spośród wszystkich dramatów Gombrowicza. W omówieniu idei *Ślubu* autor wyklada swoją teorię formy, której wyraz dał w dramacie – z jednej strony wypływa ona z wnętrza głównej osoby dramatu, z drugiej jest jednak wynikiem zewnętrznego społecznego spojrzenia. Z kolei *Komentarz do Operetki* kieruje interpretację na tory relacji między osobowym wnętrzem, „nagością” a historycznie danym zewnętrzem, maską, „ubranie”. Gdyby chcieć znaleźć jakiś wspólny mianownik, wspólną ideę wszystkich omówionych dramatów, to byłaby nią niewątpliwie relacja jednostki z otoczeniem, walka o uznanie własnej podmiotowości, która brana na serio kończy się tragicznie, zaś możliwa jest tylko – jak się zdaje – w formie niepoważnej, zabawnej i operetkowej. Wypada mi się tu zgodzić z przytaczanymi na początku badaczami (Margańskim, Jarzębskim i Błońskim), mówiącymi o tym, że teksty dramatyczne Gombrowicza są, podobnie jak inne, wyrazem jego projektu widzenia człowieka i jego rozumienia historii, które znajduje swoje odbicie także i w innych dziełach. Jeśli chodzi o występujący we wszystkich trzech dramatach skrót akcji, to pozornie pełni on funkcję jedynie streszczającą, jednak, jak starałem się wykazać, nie jest to takie niewinne, na jakie wygląda. Gombrowicz dodaje tam informacje niebędące składowymi głównego tekstu dramatu, ponadto sugeruje interpretacje czynów oraz motywację działających postaci. W ten sposób ukierunkowuje uwagę odbiorcy oraz sprawia, że główny tekst dramatu staje się niesamodzielnym. To ubezwłasnowolnienie tekstu może być podyktowane chęcią wyposażenia go w warstwę ideową, przedstawioną w idei dramatu. W takim odczytaniu zarówno wszystkie teksty obudowujące, jak i sam tekst utworu byłyby zorientowane na realizację jednej podstawowej autorskiej idei. Podobną funkcję pełnią – obecne we wszystkich trzech dramatach – uwagi na temat gry i reżyserii. Po ich przeanalizowaniu nie zgadzam się z tezą Jerzego Jarzębskiego, mówiącego o tym, że dramaty Gombrowicza nie domagają się inscenizacji. Owszem w jednostkowej, czytelniczej lekturze tworzą one jeden tekst, w którym zapis dramatu wraz z metatekstami stanowi organiczną całość. Jednak ich istotna wartość dla realizacji scenicznej nie może pozostać niedoceniona. Uważam, że dramaty Gombrowicza domagają się wystawienia i w nim zyskują nowe sensy, nieobecne w samej

tylko lekturze. Myślę, że świadczą o tym dwa fakty z historii recepcji pierwszego, najbardziej niedocenianego dramatu Gombrowicza, czyli *Iwony, księżniczki Burgunda*. Po pierwsze, prawdopodobnie dopiero warszawska prapremiera w 1957 r. przyczyniła się do pierwszego powojennego wydania tego dramatu⁴⁵. Po drugie, otworzyła ona oczy widzów i krytyki na nowe znaczenia, które wcześniej nie były dostrzegane, o czym pisze Janusz Margański:

Wyjście z interpretacyjnego impasu otworzył dopiero teatr. Prapremierowy spektakl w reżyserii Haliny Mikołajskiej (z popisową kreacją Barbary Krafftówny w roli tytułowej) na długie lata określił wyobrażenia reżyserów, aktorów i widzów, ale również interpretatorów-literaturoznawców i egzegetów, o pierwszym dramacie Gombrowicza. Bo właśnie w pospektaklowych dyskusjach, prowadzonych w środowisku znawców, a także na łamach prasy, zaczęto pytać o sprawy najważniejsze: jak grać Gombrowicza, do jakich konwencji sięgać, do jakiej tradycji się odwoływać? [...] I właśnie dzięki tym realizacjom zaczęły powstawać prace coraz pełniej odsłaniające sensy pierwszego dramatu Gombrowicza⁴⁶.

Podobnie myślę o przedstawionych tutaj autorskich metatekstach. Może nie zmieniają one perspektywy czytania Gombrowicza w sposób rewolucyjny, ale warto poświęcić im nieco uwagi, traktując je nie tyle jako suplementy i uzupełnienia do tekstu głównego, ile jako samodzielne teksty, domagające się dalszych analiz i interpretacji.

Bibliografia

- Błoński J., *Dlaczego Gombrowicz pisał sztuki teatralne?* [w:] idem, *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*, Universitas, Kraków 2003, s. 251–259.
- Gombrowicz W., *Akcja. Dla ułatwienia czytania podaje się w skrócie przebieg akcji* [w: *Ślub*], [w:] idem, *Dramaty*, Wyd. Literackie, Kraków 2001, s. 105–107.
- Gombrowicz W., *Akcja* [w: *Operetka*], [w:] idem, *Dramaty*, Wyd. Literackie, Kraków 2001, s. 237–240.
- Gombrowicz W., *Idea dramatu* [w: *Ślub*], [w:] idem, *Dramaty*, Wyd. Literackie, Kraków 2001, s. 101–102.
- Gombrowicz W., *Iwona, księżniczka Burgunda. Akt pierwszy i drugi*, „Skamander. Miesięcznik Poetycki” 1938, nr 93–95, s. 70–91.
- Gombrowicz W., *Iwona, księżniczka Burgunda. Akt trzeci i czwarty*, „Skamander. Miesięcznik Poetycki” 1938, nr 96–98, s. 154–179.
- Gombrowicz W., *Iwona, księżniczka Burgunda*, [w:] idem, *Dramaty*, Wyd. Literackie, Kraków 2001, s. 17–97.

⁴⁵ Sądzi tak m.in. cytowany już wcześniej Janusz Margański.

⁴⁶ J. Margański, *Posłowie wydawcy*, [w:] W. Gombrowicz, *Iwona...* [2008], s. 184.

- Gombrowicz W., *Komentarz* [w: *Operetka*], [w:] idem, *Dramaty*, Wyd. Literackie, Kraków 2001, s. 235–236.
- Gombrowicz W., *Komentarz*, [w:] idem, *Iwona, księżniczka Burgunda*, Wyd. Literackie, Kraków 2008, s. 117–118.
- Gombrowicz W., *Uwagi o grze i reżyserii* [w: *Operetka*], [w:] idem, *Dramaty*, Wyd. Literackie, Kraków 2001, s. 240.
- Gombrowicz W., *Uwagi o grze i reżyserii*, [w:] idem, *Iwona, księżniczka Burgunda*, Wyd. Literackie, Kraków 2008, s. 116.
- Gombrowicz W., *Wskazówki dotyczące gry i reżyserii* [w: *Ślub*], [w:] idem, *Dramaty*, Wyd. Literackie, Kraków 2001, s. 103–104.
- Gombrowicz W., *Wspomnienia polskie. Wędrowki po Argentynie*, Wyd. Literackie, Kraków 1996.
- Irzykowski K., *Dramat*, „Rocznik Literacki” 1938, nr 7, s. 56–70.
- Jarzębski J., *Dramat Ego w dramacie historii*, [w:] W. Gombrowicz, *Dramaty*, Wyd. Literackie, Kraków 2001, s. 5–11.
- Loewe I., *Gatunki paratekstowe w komunikacji medialnej*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007.
- Margański J., *Nota edytorska*, [w:] W. Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda*, Wyd. Literackie, Kraków 2008, s. 104–110.
- Margański J., *Ostatnie retusze i skreślenia*, [w:] W. Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda*, Wyd. Literackie, Kraków 2008, s. 162–172.
- Margański J., *Poprawki tekstu*, [w:] W. Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda*, Wyd. Literackie, Kraków 2008, s. 112–114.
- Margański J., *Posłowie wydawcy*, [w:] W. Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda*, Wyd. Literackie, Kraków 2008, s. 174–185.
- Margański J., *Przypisy*, [w:] W. Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda*, Wyd. Literackie, Kraków 2008, s. 87–100.
- Markowski M. P., *Czarny nurt*, Wyd. Literackie, Kraków 2004.
- Żółkoś M., *Ciało mówiące*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001.

Michał Nikodem

METATEXTS OF WITOLD GOMBROWICZ'S DRAMAS

Abstract. In this paper I present metatexts of three Witold Gombrowicz's dramas: *Iwona księżniczka Burgunda*, *Ślub* and *Operetka*. The first drama was published in 1938 and has two metatexts. In first Witold Gombrowicz presents summary of action and in the second he wrote some hints to actors and director. Second drama has three metatexts, two are similar to that in previous drama, and the new one describes main idea of this piece. Last, *Operetka*, has also three metatexts like the previous one. Witold Gombrowicz puts a strong impact on his drama by this metatexts. He led the interpreters on his ways of interpretation and gives them a small margin of their own will. That is the

reason why, for many years, this dramas was read like *Lesedrama*, without a need to be presented on a stage. However, the first presentations of plays in theatres open a new field of interpretations (for example of *Iwona...*). So, the main conclusion of my paper is that, firstly, Witold Gombrowicz's dramas are integral compositions, with main text and all metatexts, secondly, this dramas need to be played in theatres, because we can see there a new fields of interpretations, and thirdly, we need to take a closer look into this metatexts in further interpretations.

Słowa kluczowe: Witold Gombrowicz, *Iwona*, *księżniczka Burgunda*, *Ślub*, *Operetka*, metatekst.

Key words: Witold Gombrowicz, *Iwona*, *księżniczka Burgunda*, *Ślub*, *Operetka*, metatext.