

Małgorzata ANDRZEJAK-NOWARA

## Gombrowicza portret własny. Wokół „Błądzenia” Jerzego Jarockiego

Być konkretnym człowiekiem.  
Być indywiduum.  
Nie dążyć do przemiany świata,  
jako całości – żyć w świecie,  
przerabiając go o tyle tylko, o ile leży to  
w zasięgu mojej natury<sup>1</sup>.

Spektakl *Błądzenie*, inspirowany życiem i twórczością Witolda Gombrowicza, którego premiera odbyła się w warszawskim Teatrze Narodowym w 2004 roku, w pewnym sensie stanowi sumę analiz, interpretacji, przemyśleń reżysera i zarazem twórcy scenariusza – Jerzego Jarockiego, który czytał Gombrowicza na wiele sposobów przez całe swoje życie. „To nie tyle próba syntezy, ile impresja”<sup>2</sup> – zapowiedział w rozmowie z Janem Bończą-Szablowskim Jarocki.

Próba refleksji nad specyficznymi cechami pisarstwa Gombrowicza przewijającymi się przez wszystkie gatunki jego twórczości: w prozie, teatrze i w *Dzienniku*. I organicznie związanymi z jego życiem. Świadome, ale i półświadome dwustronne przenikanie<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> W. Gombrowicz, *Dziennik 1953-1956*, [w:] Idem, *Dzieła*, t. 7, red. J. Błoński, [uwagi interpretacyjne J. Jarzębski, teksty i noty edytorskie J. Bahr i in.], Kraków – Wrocław 1986, s. 141.

<sup>2</sup> J. Bończa-Szablowski, *Labirynt Witolda*, <http://www4.rp.pl/arttykul/132905-Labirynt-Witolda.html/> (12.05.2008).

<sup>3</sup> Ibidem.

Według Jarockiego „błądzenie to nie tylko często używane przez Gombrowicza słowo, ale – podobnie jak określenie »labirynt« – figura określająca nie do końca sprecyzowaną sytuację twórczą, w której artyści się poruszają”<sup>4</sup>. Scenariusz to kompozycja zbudowana z fragmentów różnych tekstów Gombrowicza: *Dziewictwa*, *Ferdynurke*, *Iwony*, *księżniczki Burgunda*, pierwszej, argentyńskiej wersji *Operetki*, *Historii* oraz listów i dokumentów. W scenicznej opowieści zbudowanej z mozaiki dzieł Jarocki przedstawia duchową biografię pisarza. Budujące poszczególne odsłony fragmenty tekstów pogrupowane zostały na zasadzie chronologii, a wszystko zostało przeplecione autobiograficznym komentarzem z *Dziennika*, który Gombrowicz prowadził od 1953 do 1966 roku. „Dzieło [to] jest zarazem kluczem i koroną wszystkiego, co napisał”<sup>5</sup> – stwierdza Jan Błoński – „wprowadzeniem do twórczości, którą bez autokomentarza trudno w pełni zrozumieć”<sup>6</sup>. Jarocki uwiarygodnia i dookreśla scenariusz *Błądzenia* Gombrowicza oraz błądzenia z Gombrowiczem<sup>7</sup>, poprzez jego własny, autorski komentarz. Fragmenty wykładów filozoficznych pisarza z okresu w Vence oraz wspomnienia autorstwa jego żony – Rity, opublikowane w tomie *Gombrowicz w Europie*, dopełniają całości, tworząc osobliwy przewodnik po twórczości autora *Ferdynurke*. Luźna, swobodnie łącząca różne wątki, struktura przedstawienia skłania do nazwania go esejem teatralnym<sup>8</sup>. Jak zauważa Jerzy Jarzębski, Gombrowicz zawsze pisał o sobie, „siebie samego czyniąc bohaterem swoich utworów, dlatego można

---

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> J. Błoński, *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studium o Gombrowiczu*, Kraków 2008, s. 139.

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> Brat Jerzego Jarockiego, Robert (1932-2015 – pisarz i dziennikarz, autor wielu książek biograficzno-historycznych) w swojej ostatniej książce *Kogo szukał, czego chciał. Rzecz o Jerzym Jarockim*, wyznał: „Już nie pamiętam, w jakim momencie powstał tytuł przyszłego spektaklu *Błądzenie*, ale myślę, że oddawał on wiernie wszystkie perypetie związane z samym scenariuszem i próbami realizacyjnymi” (R. Jarocki, *Kogo szukał...*, Warszawa 2015, s. 253). Rzeczą ogólnie znaną było to, że Jerzy Jarocki dochodził do premiery drogą długich, uporczywych prób, zmieniając scenariusz do samego końca. Wszystko zatem ulegało rozlicznym zmianom, skreśleniom, dopełnieniom. Bywało, że początkowy zapis stawał się wyłącznie impulsem do powstania całkiem odmiennego projektu.

<sup>8</sup> Jarocki w przedpremierowej rozmowie z Marzeną Rutkowską przyznał, że w scenariuszu świadomie i przekornie omija centrum twórczości Gombrowicza. Czołowe utwory pozostawiając trochę z boku. „Wykorzystuję te rzadziej realizowane. Korzystam z tekstów o pisarzu i usiłuję sam stworzyć o nim esej” (M. Rutkowska, *Błądzenie – artystyczne wydarzenie*, [w:] Eadem, „Tygodnik Ciecchanowski” 2004, nr 31, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/3467/bladzenie-artystyczne-wydarzenie/> (03.08.2004).

stawiać je obok siebie, łączyć, stapiać dyskurs literacki z filozoficznym, lirykę z publicystyką, osobiste zwierzenia z fantastyką”<sup>9</sup>.

Jarocki podzielił spektakl na trzy części: Małoszyce, Buenos Aires, Vence, które odnoszą się do kluczowych dla biografii Gombrowicza miejsc jego pobytu. Są to istotne momenty, swoiste czasowe cezury. Atmosferę radomskiego majątku, stolicy Argentyny i miasteczka na południu Francji, odtwarzają dzieła tam właśnie napisane. Część pierwsza opowiada o okresie dojrzewania Gombrowicza w Polsce, druga o jego dwudziesto-paroletnim pobycie w Argentynie, trzecia przedstawia powrót do Europy i ostatnie lata spędzone we Francji. Kolejne etapy życiowej drogi twórcy *Pornografii* prezentują stan jego świadomości, rozwijający się ku Heideggerowskiej definicji ludzkiego istnienia jako *Sein zum Todt* – bycia ku śmierci.

Bohaterem i tematem *Błądzenia* jest Witold Gombrowicz, który pojawia się na scenie jako postać, zresztą w trzech osobach: Witolda Pierwszego, Drugiego i Trzeciego, reprezentujących różne okresy życia i świadomości artysty. Trzej aktorzy kreujący scenicznych Witoldów ukazują kolejne etapy jego życia. I tak chronologicznie: Witold Pierwszy, nieśmiały młodzieniec z prologu pierwszego aktu – Marcin Przybylski, Witold Drugi, świadomy dżentelmen z okresu argentyńskiego – Mariusz Bonaszewski, wreszcie Witold Trzeci – Jan Englert, filozofujący, schorowany mężczyzna u schyłku życia.

Wprowadzenie swoistych przewodników po Gombrowiczowskim świecie podkreśla wątek autobiograficzny. Warto podkreślić, że Witold Pierwszy, Drugi i Trzeci różnią się nie tylko wiekiem i wyglądem, ale przede wszystkim doświadczeniem. Jednocześnie postawy wszyscy trzech wzajemnie się determinują. Teatralne figury Gombrowicza uczestniczą w scenicznej akcji, przyjmując role literackich bohaterów z jego rozmaitych utworów. Czasami, co ciekawe i zaskakujące, portretowane postaci całkowicie dystansują się wobec rozgrywanych zdarzeń – pozostając na uboczu. Nie należy jednak zapominać, że Gombrowiczowskie „ja”, rozdzielone na trzech Witoldów, odgrywanych przez trzech różnych aktorów, to przecież zawsze ten sam rzeczywisty Gombrowicz, który urodził się 4 sierpnia 1904 w Małoszycach, od 1939 przebywał na emigracji w Argentynie, potem we Francji, pod koniec życia cierpiał na astmę. By wreszcie na pół roku przed śmiercią – 28 grudnia 1968 roku – ożenić się z młodszą o trzydzieści lat od siebie studentką literatury współczesnej z Montrealu – Ritą Labrosse. Tak pomyślana konstrukcja bohatera

---

<sup>9</sup> J. Jarzębski, *Życiopisanie*, w programie do spektaklu *Błądzenie* według Witolda Gombrowicza. Adaptacja i reżyseria Jerzy Jarocki, Teatr Narodowy, Scena przy Wierzbowej, Warszawa 2004.

potęguje wszystkie rozterki, fobie i kompleksy – całe pogrążenie w „szarpaninie wewnętrznej” pisarza.

Pomysł ukazania na scenie sobowtórów Witolda równocześnie wyprowadził Jarocki ze słynnego fragmentu *Dziennika*, w którym Gombrowicz, wracając z Argentyny do Europy, konfrontuje się z wizją samego siebie, znacznie młodszego, płynącego dwadzieścia cztery lata wcześniej w odwrotnym kierunku – z Europy do Argentyny. U Jarockiego Witold Drugi wprowadza widzów w swoje iluzorycznie retrospekcyjne spotkanie z Witoldem Pierwszym:

Och, co to właściwie było tych dwadzieścia lat i cztery, z czym ja płynę do Europy? Ze wszystkich spotkań, jakie mnie oczekiwały, jedno było najkłopotliwsze... musiałem się spotkać z jednym białym statkiem ..., który wypłynął z polskiej Gdyni w drodze do Buenos... z którym więc musiałem się spotkać nieuchronnie [...] Był to „Chrobry” z roku 1939-go, z sierpnia, ja na nim byłem [...] wiedziałem, że spotkać się muszę z owym Gombrowiczem, płynącym do Ameryki, ja, Gombrowicz, dziś [wy]pływający z Ameryki. Jakaż ciekawość żarła mnie wtedy [...] potworna [...] ileż bym dał za najniklejszy promyk rozświetlający zarysy przyszłości<sup>10</sup>. Argentyna! Jaka Argentyna?<sup>11</sup>

Zacytowany fragment z *Dziennika 1961-1966*, w którym Witold Drugi oddaje się wspomnieniom, uruchamia ciągi zdarzeń, przywołuje rozterki, jakim ulegał w swojej nieznannej podróży przed laty jako Witold Pierwszy. W teatralnym obrazie reprezentujący oba wcielenia Gombrowicza – Witold Pierwszy i Drugi – pozostają ze sobą w bezpośrednim kontakcie. To, co dzieje się w głowie Gombrowicza, powracającego w 1963 roku z Argentyny do Europy, jego wewnętrzny monolog, Jarocki przeniósł z *Dziennika* na scenę i rozpiisał na dialog Witolda Drugiego z Pierwszym:

Witold II: Co to było [...]? A ja... co to jest teraz, to ja?<sup>12</sup>

I oto [...] ja nadpływam tamtemu Gombrowiczowi, jak rozwiązanie i wyjaśnienie, jestem odpowiedzią<sup>13</sup>.

Witold I: Jak było? Z czym wracasz? Jak Argentyna? Kim teraz jesteś?

Witold II: [...] nie wiem, daj mi spokój!<sup>14</sup> [...]

---

<sup>10</sup> W. Gombrowicz, *Dziennik 1961-1966*, [w:] Idem, *Dzieła*, t. 9, red. J. Błoński, [uwagi interpretacyjne J. Jarzębski, teksty i noty edytorskie J. Bahr i in.], Kraków-Wrocław, 1986, s. 93.

<sup>11</sup> Idem, *Dziennik 1961-1966...*, s. 94.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 94.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 93.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 94.

Rozwijając koncept uczynienia Gombrowicza bohaterem jego własnych tekstów, Jarocki posuwa się w swojej wizji jeszcze o krok dalej, niż sam autor *Dziennika*. Bo oto w pewnym momencie, a dokładnie pomiędzy drugim a trzecim aktem, widzimy na scenie aż trzech Witoldów, którzy obserwują się z nieskrywaną ciekawością. Nie ma jednak w tym szczególnym lustrowaniu ani niechęci, ani rozgoryczenia. Pomimo, że – jak wiadomo – Gombrowicz z wiekiem coraz bardziej dystansował się do siebie i do swojego starzejącego się ciała. Tylko uważny obserwator dopatry się w postaciach, oprócz ich naturalnej ciekawości, wynikającej ze scenicznej sytuacji, śladu nostalgii w spojrzeniu, w zawieszeniu głosu. Przytoczony powyżej króciutki dialog pomiędzy Witoldem Pierwszym i Drugim, w subtelnych odcieniach interpretacji aktorskiej, dookreślony poprzez pauzy i niedomówienia, sygnalizuje nutę melancholii, tak charakterystyczną dla stanu przemijania. I pomimo, że autor *Dziennika* w tej sekwencji wyznaje: „Podróżuję wygodnie, mam osobną kajutę, kuchnia, jak ongiś na „Chrobrym”, doskonała, żyć nie umierać...”<sup>15</sup>, Jarocki nie rozwija dalej myśli pisarza, która przybiera coraz bardziej pesymistyczne odcienie:

„Nie umierać? Czymże jest ta jazda, jeśli nie jazdą w śmierć...? Ludzie w pewnym wieku nie powinni w ogóle się ruszać, przestrzeń zanadto związana jest z czasem, pobudzenie przestrzeni staje się prowokacją czasu, cały ten ocean jest bardziej z czasu zrobiony niż z bezmiernych dalekości, jest to przestrzeń nieskończona, która nazywa się: śmierć”<sup>16</sup>.

Jarocki jeszcze nie eksploruje dręczącego Gombrowicza tematu śmierci, który stopniowo zacznie przechodzić w natrętny lejtmotyw *Błądzenia*.

Warto w tym momencie przyjrzeć się postaci Witolda Drugiego, którą Jarocki wzmocnił siłą wyrazu bohatera *Ślubu*, który chyba najbardziej, spośród wszystkich Gombrowiczowskich postaci literackich przypomina samego pisarza. Jarocki co prawda nie wprowadza do spektaklu ani Henryka, ani żadnej sceny ze *Ślubu*. Jednak w sposób symboliczny łączy ideę tego dramatu z wątkiem zaczerpniętym wprost z biografii pisarza, inscenizując scenę autentycznego ślubu Gombrowicza z młodziutką Kanadyjką. Sceniczna ceremonia staje się przewrotnym odwzorowaniem zaślubin Henryka z Mańką<sup>17</sup>. Pomysł wypowiedziany przez bohaterów przysięgi małżeńskiej w języku francuskim podkreśla konstruowanie formy. Tym samym Jarockiego wizja staje

---

<sup>15</sup> Ibidem, s. 95.

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> Chodzi o scenę z trzeciego aktu *Ślubu* W. Gombrowicza.

się kreacją. Tak jakby to Gombrowicz przemawiał ustami nieobecnego przecież w *Błędzeniu* Henryka: „My się nie kochamy – my tylko wytwarzamy miłość między sobą”<sup>18</sup>. Skromna uroczystość ślubna poprzedzająca rychłą śmierć pisarza jest niezwykle ważnym momentem w przedstawieniu. Można powiedzieć, że Witold Trzeci w konfrontacji z urzędnikiem stanu cywilnego staje się Henrykiem obdarzonym podobnie jak sam Gombrowicz – niepoahomowaną żądzą kreowania świata, nawet w obliczu śmierci.

Śmiałym zabiegiem inscenizacyjnym, spinającym wszystkie sekwencje, jest połączenie potencjalnych autokreacji, pochodzących z *Dziennika*, z komentarzami innych narratorów, spoza Gombrowiczowskiego nurtu, które Jarocki zgrabnie wplata w swój scenariusz. Na uwagę zasługują wyimki z listu pożegnalnego Simone Weil do ojca Perrin – jej przyjaciela i powiernika<sup>19</sup> – niezwyklego tekstu, który po latach został wydrukowany jako *Autobiografia duchowa* filozofki. Skąd pomysł wprowadzenia Weil do tego widowiska? – zastanawia się Małgorzata Szpakowska<sup>20</sup>:

Gombrowicz wypowiadał się na jej temat w różnej tonacji, podkreślając jednak dzielące ich różnice: »Simone Weil i ja to zaiste dwa najostrejsze kontrasty«. W *Błędzeniu* postać Weil może oznaczać ogół literacko-krytycznych zainteresowań Polaka, którym daje wyraz właśnie w *Dzienniku*. Istotna jest także tendencja do porównywania własnego dorobku z cudzą twórczością, przy równoczesnym akcentowaniu swojej odrębności, oryginalności<sup>21</sup>.

Szpakowska wypomina egotyczne skłonności Gombrowicza, które on sam wyśmiewał, eksponując nie tylko swoją narcystyczną naturę, ale również wynikającą z niej samotność: „Byłem i jestem. Prywatny. Potajemny. Obok”<sup>22</sup>, „sam, na uboczu, osobny, dowolny”<sup>23</sup>, „zgubiony, odcięty, obcy, nieznan”<sup>24</sup>. Ale bardziej istotna wydaje się opinia Gombrowicza na temat Simone Weil, którą rozwija w dalszym ciągu zacytowanej przez Szpakowską wypowiedzi:

---

<sup>18</sup> W. Gombrowicz, *Ślub*, [w:] Idem, *Dziela*, t. 6, red. J. Błoński, [uwagi interpretacyjne J. Jarzębski, teksty i noty edytorskie J. Bahr i in.], Kraków-Wrocław 1986, s. 207.

<sup>19</sup> Simone Weil poznała dominikanina ojca J. M. Perrin w 1941 w Marsylii i to z nim toczyła trudne rozmowy na temat przyjęcia chrztu. Po roku od owego spotkania wraz z rodzicami wyjechała do Stanów Zjednoczonych. Stamtąd napisała ów list pożegnalny do o. Perrin.

<sup>20</sup> M. Szpakowska, *Bardzo stary Gombrowicz*, „Dialog” 2004, nr 12, s. 28-36.

<sup>21</sup> M. Szpakowska, op. cit., s. 29-30.

<sup>22</sup> W. Gombrowicz, *Dziennik 1967-1969*, [w:] Idem, *Dziela*, t. 10, red. J. Błoński, [uwagi interpretacyjne J. Jarzębski, teksty i noty edytorskie J. Bahr i in.], Kraków-Wrocław 1992, s. 28.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 29.

<sup>24</sup> W. Gombrowicz, *Dziennik 1961-1966...*, s. 141.

Egzystencja heroiczna, jak Simone Weil, wydaje mi się z innej planety.[...] gdy ja cały jestem wiecznym uchylaniem się od życia, ona podejmuje je w pełni [...], jest antytezą mojej dezercji. [...] i z tą kobietą spotykam się w pustym domu, w momencie kiedy tak trudno mi od siebie uciec<sup>25</sup>.

Pisarz nie ukrywa podziwu dla chrześcijańskiej filozofki. Natomiast informacja o spotkaniu z Simone Weil „w pustym domu” posłużyła Jarockiemu za trop w budowaniu jego teatralnej wizji, ponieważ Gombrowicza notatkę z *Dziennika*, dotyczącą Weil, Jarocki urzeczywistnia, wprowadzając Weil jako jedną z postaci na scenę. Tak naprawdę Gombrowicz nigdy nie spotkał się z Simone, co więcej, cytowaną powyżej wzmiankę przedstawia w kontekście „przymusowej lektury” *Sily ciężenia i łaski* autorstwa Weil, którą musiał zrecenzować dla pewnego argentyńskiego tygodnika. Nie ulega jednak wątpliwości, że Gombrowicza fascynowała francuska myślicielka, co znajduje potwierdzenie w jego dalszych refleksjach:

ta kobieta zdołała tak się urządzić wewnątrz, iż może sprostać temu, co mnie druzgocze. Boga, zamkniętego w tym życiu, odczuwam jako siłę czysto ludzką, nie związaną z żadnym ośrodkiem zaziemskim, jako Boga którego ona stworzyła w sobie własną mocą. Fikcja. Ale, jeśli to ułatwia konanie...<sup>26</sup>

Świadomość przemijania towarzyszyła Gombrowiczowi przez całe życie. Przypisując moc twórczą niedojrzałości, własnej dojrzałości musiał doświadczać z rosnącym niepokojem. Opozycja między wyższością a niższością, która wyraźnie fascynowała go podczas pisania *Ferdydurke*, zaczęła przekształcać się w opozycję młodości i starości, kiedy przekroczył pięćdziesiątkę. Napisał przecież w *Dzienniku*:

Życie człowieka staje się, z wiekiem, stalową pułapką. Na początku miękkość i giętkość, brnie się w to łatwo – ale teraz miękka dłoń życia staje się żelazna, chłód nieubłagany metalu i straszne okrucieństwo kostniejącej arterii<sup>27</sup>.

Gombrowicza przerażała nieuchronność biologicznego schyłku, świadomość rozkładu. Gdy jego ciało przestało być już źródłem, medium czy narzędziem, stawało się czystym oporem, trudnością i ciężarem<sup>28</sup>. Spektakl Jarockiego ujawnia wszystkie egzystencjalne niepokoje pisarza.

---

<sup>25</sup> Idem, *Dziennik 1953-1956*, [w:] Idem, *Dziela*, t. 7, red. J. Błoński, [uwagi interpretacyjne J. Jarzębski, teksty i noty edytorskie J. Bahr i in.], Kraków –Wrocław 1986, s. 273.

<sup>26</sup> Ibidem.

<sup>27</sup> W. Gombrowicz, *Dziennik 1953-1956*, s. 270-271.

<sup>28</sup> J. Błoński, op. cit., s. 279.

Agnieszka Kowalczyk w pracy *Rodzina jako źródło cierpień w twórczości Witolda Gombrowicza* analizuje problemy psychiki pisarza, które – do czego się sam przyznaje w napisanym pod koniec życia *Testamencie* – „odgrywają główną rolę w konstytuowaniu się jego postawy twórczej, będąc naczelną inspiracją i motywem literackim, ukształtowane zostały na podłożu rzeczywistych stosunków rodzinnych”<sup>29</sup>. Kontynuując myśl Kowalczyk, można zaryzykować stwierdzenie, że kluczem organizującym materię spektaklu Jarockiego jest rodzina pisarza. Wszyscy trzej aktorzy kreujący Witoldów (kolejno: Marcin Przybylski, Mariusz Bonaszewski i Jan Englert), inni członkowie rodziny: ciotka (Ewa Wiśniewska), wuj (Ignacy Gogolewski) oraz dalsi krewni – wcielają się w skarykaturowane Gombrowiczowskie postacie. Jarocki, zgodnie z tezami Kowalczyk, konstruuje portret pisarza, poprzez wydobywanie z jego twórczości powracających obsesyjnie figur, stara się udowodnić, że jednym z najbardziej wstydliwych Gombrowiczowskich motywów jest obok erotyzmu właśnie rodzina.

Ze względu na niezwykłą samoświadomość, umiejętność dokonywania analizy własnej psychiki i formułowania na podstawie obserwacji uniwersalnych twierdzeń dotyczących sposobu funkcjonowania człowieka w świecie, można potraktować Gombrowicza jako prekursora tych teorii psychologicznych, które odwołują się do pojęcia zamaskowania, braku poczucia własnej tożsamości i uzależnienia od rodziny, nieświadomie podporządkowującej sobie człowieka, odbierającej mu wolność i miłość<sup>30</sup>.

Mocno brzmi przywołana diagnoza, ale trudno z nią polemizować, skoro już wybitny Gombrowicolog – Jerzy Jarzębski, analizując problem rodziny, podnosi ją do rangi symbolu w twórczości Gombrowicza. Podkreśla znaczenie rodziny-domu, które w poszczególnych dziełach ewoluuje.

I tak w prologu do pierwszej części *Błądzenia*, zatytułowanym *Małoszyce*, widzimy Witolda Pierwszego, który zgodnie z tym co napisał w przedśmierтной autobiografii, „dorastał trzema osobnymi torami, które żadnego połączenia ze sobą nie miały”<sup>31</sup>. Jako przedtakt do pierwszego aktu *Błądzenia* rozgrywa się introdukcja: Witold Pierwszy (Przybylski), w tej scenie podwójnie, bo także jako Paweł z *Dziewictwa* (później w roli Alberta) w parze z Alicją (Małgorzatą Kożuchowską, później także Albertynką), ubrani symbolicznie na biało wyrażają estetyczną formę hermafrodytyzmu, poprzez którą w prawie całej

---

<sup>29</sup> A. Kowalczyk, *Rodzina jako źródło cierpień w twórczości Witolda Gombrowicza*, Kraków 2006, s. 8.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 7-9.

<sup>31</sup> W. Gombrowicz, *Testament. Rozmowy z Dominique de Roux*, Warszawa 2012, s. 15.

twórczości pisarza przewijał się zakamuflowany temat homoseksualizmu<sup>32</sup>. W pierwszej odsłonie Witold Pierwszy prezentuje się

jako chłopiec z „dobrego domu”, grzeczny, raczej zdrowy, niebrzydki choć i niepiękny, [...] uczeń ani zły, ani dobry, trochę maminsynek, delikatny, płochliwy, a zarazem kpiarz, gadatliwy, prowokujący [...], towarzyski, lekkomyślny, śmiały i nieśmiały, zależnie od okoliczności<sup>33</sup>.

Młodzi baraszkują na pustej scenie, na której – oprócz gołych łydek bohaterów – gombrowiczowskich symboli młodości, nic ponadto nie przykuwa uwagi. Jak słusznie zauważa Konstanty Jeleński<sup>34</sup> w eseju *Od bosości do nagości*, pojęcia „bosość” i „nagość” uruchamiają u Gombrowicza nigdy niezamknięty ciąg skojarzeń: nagość – piękność – młodość – niższość – chaos – energia – natura<sup>35</sup>. Na przeciwnym biegunie nagości znajduje się strój, utożsamiany ze starością, formą, historią, kulturą. Jarocki w jednej z dalszych scen, aby zachować tak charakterystyczne dla twórczości Gombrowicza opozycje, kontrapunktuje omawianą sekwencję natury-nagości inscenizacją fragmentu *Iwony, księżniczki Burgunda*. We wspomnianym obrazie nieforemnie bezcielesna Iwona, zdominowana przez sztucznie wykreowany cesarski dwór, stoi samotnie na proscenium.

Ale zanim to nastąpi, cofnijmy się jeszcze do sceny poprzedniej. Alicja, zaśmiewając się do rozpuku, prowokuje młodzieńca, któremu nie odpowiada jej spontaniczność. W chwili, gdy dziewczyna staje się zbyt natarczywa, teatralny podest gwałtownie się zapada. Aktorzy znikają, a widownia natychmiast przenosi się w świat *Ferdydurke*, po którym oprowadza widzów teraz Witold Drugi – Mariusz Bonaszewski. Tym sposobem dalsze sceny, w całości zaczerpnięte z *Ferdydurke*, ukazują nieco starszego, dojrzalszego Gombrowicza, który wciela się także w postać Józia. Wraz z przyjacielem Miętusem (Łukasz Lewandowski) ulegają niepokonanej fascynacji gruboskórnym Parobkiem (Grzegorz Małecki), tworząc opozycję do jaśniepańskiego wujostwa Hurleckich. W analizie Moniki Brzóstowicz dom wujostwa stanowi odwzorowanie rodzinnego domu Gombrowicza, a sami Hurleccy to *alter ego* jego rodziców, „kapłanów Formy”<sup>36</sup>. Jak konkluduje badaczka „dom rodzinny

<sup>32</sup> E. Morawiec, *O władzy i duszy*, [w:] „Arcana” 2008, 3-4 (81-82), s. 225.

<sup>33</sup> W. Gombrowicz, *Testament...*, s. 15.

<sup>34</sup> K. Jeleński do końca życia opiekował się Gombrowiczem, o czym przypomina J. Błoński: „Jego anioł stróż – oczywiście Jeleński”, J. Błoński, *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne...*, s. 277.

<sup>35</sup> Ibidem.

<sup>36</sup> M. Brzóstowicz, *Wizerunek rodziny w polskiej prozie współczesnej*, Poznań 1998, s. 58-59.

staje się znakiem wszelkiego ładu, samego uporządkowania”<sup>37</sup>. Witold Drugi, teraz w roli Józia, sielskość dworku widzi zgoła inaczej – nie znajduje w nim harmonii. Jego zdaniem domostwem rządzi brutalna przemoc, a ciocia i jej Kocio<sup>38</sup> prowadzą gnuśne, próżniacze życie. Przywołana wcześniej scena z *Iwony, księżniczki Burgunda*, która zamyka pierwszy akt, doskonale punktuje problem nierówności klasowej. Drugi akt *Błądzenia* – Buenos Aires, rozgrywany jest najpierw jako teatr, a właściwie jako operetka w teatrze. W części argentyńskiej gra orkiestra, na scenie króluje Albertynka-Alicja z poprzedniego aktu w towarzystwie Alberta, swego męskiego sobowtóra. Aby podkreślić nierozzerwalną bliźniaczość postaci, Jarocki w akcie trzecim obsadza Kożuchowską Alicję-Albertynkę jeszcze w roli żony pisarza, Rity Labrosse, zaś Przybylskiego, wcześniej Pawła i Witolda Pierwszego, teraz w roli Alberta. Aby jeszcze dobitniej uwydatnić temat zrośnięcia pierwiastka męskiego z żeńskim, Jan Englert – najstarszy sceniczny Gombro, w scenie ślubu z Ritą w ostatnim akcie spektaklu, słowami pisarza z *Dziennika* scharakteryzuje Ritę-Kożuchowską jako istotę o urodzie chłopięcej, całkowicie wyzbytą sztuczności i minoderii. Podobnej transformacji został już wcześniej poddany Bonaszewski, w akcie pierwszym występujący jako Witold Drugi i Józio z *Ferdynurke*, który teraz przeobraża się w Hrabiego Szarma-Mistrza ceremonii i twórcę pierwszej (argentyńskiej) *Operetki* w jednej osobie. Raz jeszcze Jarocki uwypukla, jak kameleonowo, kolejnymi wcieleniami, mieni się życie pisarza, nierozzerwalnie stopione z jego dziełem. Kiedy dwór cesarski, rechoczący spotworniałym śmiechem ludzi-marionetek, pojawia się w tle sceny, Witold Trzeci (Jan Englert), który na ten moment przebrał się w Cesarza, w kogucim grzebieniu na głowie odtańcowuje swój godowy taniec<sup>39</sup>. Pod maską tej groteskowej figury ukrywa się kolejne wcielenie najstarszego Gombrowicza – Witolda Trzeciego. Wydaje się, że właśnie to ostatnie upostaciowienie pisarza, stworzone przez Jarockiego na potrzeby spektaklu, najbardziej oddaje cechy, które sam Gombrowicz precyzyjnie określił w swoim *Testamencie*: „ja, anormalny, wykrzywiony, chory, degenerat – obmierzły i wyodrębniony – przemykający chyłkiem, bokami”<sup>40</sup>. W tym momencie warto przytoczyć trafną diagnozę na temat Gombrowicza, który z wiekiem nabierał coraz większego dystansu i obrzydzenia, nie tylko do otaczającego go świata, ale przede wszystkim do samego siebie: „cudze ciało coraz częściej budzi niechęć, własne –

---

<sup>37</sup> Ibidem.

<sup>38</sup> W tych rolach: Ewa Wiśniewska i Ignacy Gogolewski.

<sup>39</sup> Por. E. Morawiec, *O władzy i duszy...*, s. 226.

<sup>40</sup> W. Gombrowicz, *Testament...*, s. 15.

z wiekiem – coraz bardziej zawodzi. Giną fascynacje, słabnie libido, narasta wstręt<sup>41</sup>. Żeby domknąć wątek cielesności, dodam jeszcze od siebie, że przedstawione w spektaklu pożądania stają się śmieszne i kompromitujące. Jak choćby w scenie z wyżej przywołanej *Operetki*, w której dwór stręczy panienki podstarzałemu Cesarzowi („Nóżki do góry, pupki w ruch”<sup>42</sup>), a ten poddaje się pokusie („Ach, ku tej oko moje mknie, Lecz tamtej kuper kusi mnie!”<sup>43</sup>). Bal jako rytuał arystokratyczny – wysoki, skierowany najpierw przeciwko zuchwałej nagości Albertynki<sup>44</sup>, przekształca się w coraz to bardziej wyuzdane, niskie komentarze, że oto „Księżna też k..., a dupa jej, nieubrana”<sup>45</sup> – nie lepsza w niczym od nagości Albertynki.

Jarocki osiąga tu jeszcze jeden bardzo istotny cel – po raz kolejny uświadamia widowni, jak nierozzerwalnie organicznie życie Gombrowicza zrosnięte było z jego twórczością. Więcej nawet – jak twórczość stanowiła o kolejnych etapach egzystencjalnej samoświadomości pisarza. Krótka notatka z *Dziennika*, potraktowana jako autoironiczny komentarz na stronie:

Zjawiam się teatrze – pełnusięńkim – okropnym akcentem odczytuję moje wypracowanie – brawko – dość zadowolony wracam do łoży, którą mi zarezerwowano i zastaję w niej znajomą Argentynkę, dziewczę ze sfer baletowych, wydekoltowane i obwieszone naszymi z monet. Przyszła, żeby podziwiać<sup>46</sup>.

– pozwala Jarockiemu po raz kolejny spleść w jedno fakt z życia Gombrowicza z obrazami, zapożyczonymi z jego dramatu. Autobiograficzne komentarze z *Dziennika*, z których Jarocki korzysta w sposób wyważony, tworzą niezbędne ogniwa, łącząc wszystkie teksty Gombrowicza w jedną spójną całość. Struktura *Błądzenia* nie przypomina żadnej ze sztuk pisarza. Natomiast zawarty w spektaklu potencjał filozoficzny nie przypadkiem zbliża scenariusz do charakterystycznego dla autora *Dziennika* sposobu myślenia i obrazowania. Wprowadzenie swoistych przewodników po Gombrowiczowskim świecie podkreśla wątek autobiograficzny. Jak zauważa Janusz Majcherek:

---

<sup>41</sup> M. Szpakowska, *Bardzo stary Gombrowicz*, „Dialog” 2004, nr 12, s. 31.

<sup>42</sup> W. Gombrowicz, niepublikowana wersja *Operetki* [w:] *Błądzenie* według Witolda Gombrowicza. Adaptacja i reżyseria Jerzy Jarocki, Teatr Narodowy, Warszawa 2004.

<sup>43</sup> Ibidem.

<sup>44</sup> Pamiętajmy, że początek tego „balu” zainicjował już Jarocki w końcówce pierwszego aktu, wystawiając Gombrowiczowską Iwonę na pastwę rozpasanego dworu.

<sup>45</sup> W. Gombrowicz, niepublikowana wersja *Operetki*...

<sup>46</sup> W. Gombrowicz, *Dziennik 1957-1961*, [w:] Idem, *Dzieła*, t. 8, red. J. Błoński, [uwagi interpretacyjne J. Jarzębski, teksty i noty edytorskie J. Bahr i in.], Kraków – Wrocław 1986, s. 170.

Jarocki stwarza w teatrze ekwiwalent zasadniczej problematyki Gombrowicza: stworzenie samego siebie, swojego życia na podobieństwo dzieła. Dziełem jest tyleż literatura, co sam pisarz, który swoje życie przetwarza w literaturę, pragnąc formy i jednocześnie wciąż się formie wymykając. Proces tych przetworzeń, poszukiwanie dla siebie kształtu, nadawanie temu poszukiwaniu wyrazu literackiego to właśnie tytułowe błądzenie<sup>47</sup>.

Gombrowiczowski „Ja” ostentacyjnie, że bardziej już chyba nie można, jest eksponowane w jego *Dzienniku*, w którym ciąg zapisków otwiera szczególne wyliczenie: „Poniedziałek: Ja. Wtorek: Ja. Środa: Ja. Czwartek: Ja. Piątek”<sup>48</sup>, co zdaje się potwierdzać tezę Szpakowskiej, że punktem wyjścia w całej twórczości autora *Ferdydurke* było jego własne bycie w świecie i bycie w czasie, bezpośrednio mu dane. Napisał przecież w *Dzienniku*: „gdy już nie ma czego się ucześcić, człowiek może jeszcze ucześcić się siebie, zasada tożsamości »ja jestem ja« nie jest tylko fundamentalną zasadą logiki, ale i ostatnią racją człowieczeństwa. Kiedy znika wszystko, pozostaje jednak to, że »ja kimś byłem, byłem taki, nie inny«<sup>49</sup>. Jan Błoński zapewnia, że znamienne „czterokrotnie powtórzone „Ja” nie oznacza manifestacji egotyzmu, raczej określenie głównego problemu, który ma autor do rozwiązania”<sup>50</sup>, a mianowicie kim jest:

Zwykłym człowiekiem [...] Członkiem wspólnoty narodowej, obciążonym tradycją [...]. Pisarzem, artystą – więc istotą dziwną, wyrzuconą poza obręb tłumu, naznaczoną przez geniusz, ale też chorą na manię wielkości, [...] Filozofującym *Ego*, które pragnie określić swe miejsce w kosmosie bytów [...]. Byłem fizycznym zanurzonym w świat rzeczy, cierpiącym ból i przeżywającym namiętności. Kim jeszcze? [...] „narratorem własnej historii”, „ja piszącym”<sup>51</sup>.

W przekonaniu Błońskiego migotliwa różnorodność Gombrowiczowskich „Ja”, wypowiadających się w jego *Dzienniku*, to wypróbowywanie możliwości wszystkich jego wcieleń, czego efektem nieprzebrane bogactwo tonów i stylów

---

<sup>47</sup> J. Majcherek, „Błądzenie” w reż. Jerzego Jarockiego w Teatrze Narodowym, [w:] Idem, *Zobaczone, przeczytane, „Zeszyty Literackie”* 2005, nr 1, s. 156-157.

<sup>48</sup> W. Gombrowicz, *Dziennik 1953-1956...*, s. 9.

<sup>49</sup> W. Gombrowicz, *Dziennik 1957-1961*, s. 14.

<sup>50</sup> Por. J. Błoński, *Nota Wydawcy*, [w:] W. Gombrowicz, *Dziennik 1953-1956...*, s. 365-366.

<sup>51</sup> W. Gombrowicz, *Dziennik 1953-1956...*, s. 366.

mówienia<sup>52</sup>. Cały ten wielogłos, wzbogacony niewyczerpanym zapasem masek, wykorzystał Jarocki, wprowadzając na scenę, aż czy może tylko, trzech Witoldów, z postaci których wyłania się portret autora i zarazem bohatera *Błądzenia*. Trzeba przy tym pamiętać, że punkt wyjścia Gombrowicza był zawsze bardzo konkretny.

To nie było żadne „ja w ogóle”, lecz – *explicite* i *implicite* – Witold Gombrowicz [...]. Rzeczywisty człowiek, z własnymi fobiami i humorami, z własną wrażliwością i z własnym ciałem; nie abstrakcja, nie czysta świadomość, lecz żywa, nieredukowalna do niczego osoba. Ktoś, kto nie tylko myśli, lecz także czuje i doznaje<sup>53</sup>.

Jarocki, pozostając wierny Gombrowiczowskiej groteskowej wizji świata, równocześnie odwołuje się do przewidzianych przez pisarza kontekstów. „Przedstawienie Jarockiego stara się udowodnić, że między życiem Gombrowicza a jego twórczością zachodzi związek na tyle bezpośredni, że podlegający wizualizacji”<sup>54</sup>. Pełna rozmachu wizja argentyńskiej części spektaklu, oparta na motywach preoperetki, kontrastuje z kolejną sceną, która rozgrywa się w surowej przestrzeni pokoju pisarza. Witold Drugi – Bonaszewski siedzi samotnie przy skromnym biurku. Raz jeszcze przytoczę jego własne słowa z *Testamentu*: „po wtóre ja jako ateista i jako intelektualista i ja, flirtujący już z lekka ze sztuką”<sup>55</sup>. Witold Drugi w odosobnieniu wygłasza monolog, który charakteryzuje dojrzałą filozofię artysty, odsłaniając jego stosunek do polskości jako kultury letniej, niezdolnej do uczynienia atutu ze swego prowincjonalizmu<sup>56</sup>. Niechętnie przerzuca kolejne książki. Zatrzymuje wzrok na *Sile ciężenia* Simone Weil, bierze książkę do ręki i tym gestem przywołuje ją na scenę. Odbywa się rozmowa, do której w rzeczywistości nigdy nie doszło.

Trzecią część spektaklu zamyka inscenizacja ostatnich miesięcy życia Gombrowicza w Vence. I właśnie ten akt, ze względu na dbałość o zgodne z rzeczywistością szczegóły, nadaje ostatniej części spektaklu wymiar dokumentu. Witolda Trzeciego kreuje Jan Englert – ucharakteryzowany ściśle według fotografii, wykonanych niedługo przed śmiercią pisarza w 1969 roku. Bardzo już chory Gombrowicz daje wykład swoim przyjaciółom. Mówi o Heideggerze, o jego koncepcji ludzkiej egzystencji jako stawania się, u którego kresu jest śmierć. Tuż przed śmiercią, w cytacie zaczerpniętym

---

<sup>52</sup> Ibidem.

<sup>53</sup> M. Szpakowska, op. cit., s. 29-30.

<sup>54</sup> M. Szpakowska, op. cit., s. 30-32.

<sup>55</sup> W. Gombrowicz, *Testament...*, s. 15.

<sup>56</sup> Por. E. Morawiec, *O władzy i duszy*, ..., s. 226.

z *Historii*, pisarz powraca do czasów swej młodości. Konkretnie przystępuje do egzaminu dojrzałości. Wizje z dzieciństwa powracają w formie koszmarów. Gombrowicz z upływem lat, pogrążając się w chorobie, coraz bardziej obawiał się śmierci. Jan Błoński, który jako początkujący krytyk odwiedził schorowanego pisarza we Francji, wspomina, że gdy tylko Gombrowicz dowiedział się, że żona Błońskiego jest lekarzem, zaczął ją namolnie namawiać, aby uzbroiła się w zatrutą strzykawkę i zniecała pozbawiła go życia<sup>57</sup>. Paradoxem wydaje się, że pomimo cierpienia i słabości, Gombrowicz nieustannie prowadził jakąś grę. „Szukał, jak by mnie zaczepić, rozdrażnić, do jakiego dobrać się czulego punktu”<sup>58</sup> – wyznaje Błoński.

„Dążył bowiem do gry, która by – w jakiejś chwili przestała być komedią. [...] Gra Gombrowicza – czy gra z Gombrowiczem – miała wzajem karmić się powagą i powaga nabrzmiewać grą”<sup>59</sup>.

*Dziennik* Gombrowicza w pewnym stopniu potwierdza tezę w nim zawartą, która jest autorskim mottem, a mianowicie, że „artysta to forma w ruchu” i „nieustanna gra”. Rozwijając dalej te rozważania, można zaryzykować stwierdzenie, że: *Dziennik* stanowi „niekończący się ciąg kreacji podmiotu”<sup>60</sup>. Tym bardziej, że Gombrowiczowski diariusz nie jest wyłącznie opisem rzeczywistych zdarzeń, często doprawiony jest fikcją. Tak oto specyficzny autobiografizm *Dziennika* podlega też interpretacji metaforycznej<sup>61</sup>. Błoński, który dobrze znał Gombrowicza, uważał go za aktora, wciąż grającego tylko jedną rolę – własną. Wprawdzie nie chodził do teatru, bowiem nie interesowały go inscenizacje jego dramatów, za to jego życiowe zachowania obfitowały w teatralne gesty. Był niesłychanie wyrazisty, rozpoznawalny, tożsamy. Powtarzał: „Jestem formą w ruchu”<sup>62</sup>.

A przecież był sam i bał się samotności. Świadczyły o tym ostrożność ruchów, zsiniałe wargi, zadyszka. I myśl natrętnie błędząca wokół śmierci [...]. Nigdy nie

---

<sup>57</sup> Por. J. Błoński, op. cit., s. 274.

<sup>58</sup> Ibidem, s. 274-275.

<sup>59</sup> Ibidem.

<sup>60</sup> Agnieszka Osiniak, „Ja” inny, „ja” tożsamy. Wyprowadzenie figury komentatora i biografą (Funkcja auto-komentarza w „Dzienniku” Witolda Gombrowicza, [w:] *Obcy – Obecny. Literatura, sztuka i kultura wobec inności. Inny i Obcy w kulturze cz. 3*, Warszawa 2008, s. 273.

<sup>61</sup> Por. A. Osiniak, op. cit., s. 273.

<sup>62</sup> J. Błoński, op. cit., s. 278.

podawał się za nikogo innego niż za nauczyciela życia. Śmierć nie wchodziła w rachubę, skandalem było cierpienie [...]”<sup>63</sup>.

Mocno w tym kontekście brzmi deklaracja Witolda Trzeciego, który w scenie poprzedzającej własną śmierć wypowiada znamienne słowa: „Ośmieszony, upokorzony, zrozumiałem wpatrując się we własną twarz, że oto koniec. Kres, finał, kropka i punkt...”<sup>64</sup> Wymowna staje się finałowa scena *Błądzenia* – kawiarniana rozmowa *alter ego* najstarszego Gombrowicza – Witolda Trzeciego z Hrabinią Himalaj<sup>65</sup>, która personifikuje śmierć. Jej wygląd nie przypomina utrwalonej w tradycji literackiej figury śmierci. A sytuacja wskazuje raczej na spotkanie dwojga starych przyjaciół, z których jedno jest autorem, drugie – fikcyjną postacią z jego dzieła.

Ostatnia odłona *Błądzenia* stanowi zaskakujące zakończenie – zarówno życia głównego bohatera, jak i całego spektaklu. Spotkanie ze śmiercią następuje przy kawiarnianym stoliku, w nieco sennej atmosferze. Śmierć nie objawia się jako tańczący szkielet z rycin *danse macabre*. To znudzona Księżna Himalaj w balowej sukni z drugiej argentyńskiej części spektaklu. Na jej widok Witold rozpogadza się „Pani, cóż za spotkanie. Toaleta wyróżnia cię. Wspaniale. Widzę cię pani w całej twej subtelności. Z wypielęgnowanymi włosami, z diamentami grającymi we włosach. Ta dłoń uszlachetniona...”<sup>66</sup> W odpowiedzi Śmierć delikatnie dotyka dłoni Witolda i natychmiast na jego twarzy, jakby pod żelaznym uściskiem, pojawia się bolesny grymas. Nie trwa to jednak długo, ponieważ dalsza rozmowa przechodzi w wyrafinowaną grę. Może nawet flirt? W symbolicznym geście Witold Trzeci pochyla głowę i kładzie ją na stoliku. Śmierć ogarnia go ramieniem. To spotkanie twarzą w twarz ze śmiercią oznacza pogodzenie się z nieuchronnym, ostatecznym doświadczeniem, które Gombrowicz wypierał przez całe życie.

Przejmujący jest finał opowieści o tym, jak starzejący się pisarz, przekonany o tym, że zmarnował życie, na progu śmierci szuka dla siebie metafizycznego oparcia. Ponieważ – tak po prostu, jak wszyscy – boi się umrzeć. „A jeśli tam jest ból przekraczający wszystko, co możemy sobie wyobrazić?”<sup>67</sup> – stawia

---

<sup>63</sup> Ibidem, s. 274-278.

<sup>64</sup> W. Gombrowicz, *Dziennik 1961-1966...*, s. 230.

<sup>65</sup> Postać z Gombrowiczowskiej *Operetki*.

<sup>66</sup> W. Gombrowicz, niepublikowana wersja *Operetki*...

<sup>67</sup> W. Gombrowicz, *Dziennik 1961-1966...*, s. 194.

retoryczne pytanie Witold Trzeci, dramatycznie domagając się odpowiedzi: „Gdzież więc gwarancja, że tamten świat ma być bardziej ludzki?”<sup>68</sup>

Przedstawienie w Teatrze Narodowym dowodzi tego, jak bardzo twórczość autora *Ferdydurke* została nasycona świadomością końca<sup>69</sup>. Wymowna scena rozmowy Witolda Trzeciego z Hrabinią Himalaj<sup>70</sup>, wcześniej ciotką Hurlecką, w ostatecznym wcieleniu – śmiercią, zamyka historię błędzenia Gombrowicza z Gombrowiczem. Tytuł spektaklu może konotować wiele znaczeń, sugerować różne interpretacje. Obrazuje poszukiwania twórcze nie tylko pisarza, ale także inscenizatora. Ponadto tytułowe błędzenie staje się sposobem Gombrowiczowego poszukiwania sensu życia. Dzięki temu osobę pisarza kreują na scenie nie tylko stworzeni przez Jarockiego trzej Witoldowie, ale w równym stopniu bohaterowie jego utworów literackich.

Reżyser do końca trzyma widza w napięciu. Oglądamy kolejne etapy w życiu Witolda. Śledzimy biologiczny proces: młodość, dojrzałość, starość. Na koniec uderza nas uniwersalność nieustannych zmagania dojrzałości z niedojrzałością, w której paradoksalnie dojrzewa on do śmierci.

W przekonaniu samego Gombrowicza jego „ja” nie było spójne, rozpadało się na co najmniej trzy postaci, z których dwie pierwsze stanowiły swoje całkowite przeciwieństwa –manifestowały istnienie głębokich wewnętrznych konfliktów. „Ja” trzecie natomiast wyrażało istotę nienormalną, chorą, wykrzywioną<sup>71</sup>, czyli taką, którą pisarz sam często w sobie dostrzegał. Tym tropem, czyli tropem samego Gombrowicza, podążył Jarocki, budując trzy portrety tej niepospolitej, wewnętrznie rozdartej osobowości twórczej.

#### GOMBROWICZ'S SELF-PORTRAIT. AROUND WANDERING OF JERZY JAROCKI

##### Summary

The topic of the article is a reflexion on a staging titled *Wandering*, from The National Theatre in Warsaw, which premiere was given in 2004. The spectacle is inspired by life and output of Witold Gombrowicz, and it is a summary of analyses, interpretations and thoughts of the another director – Jerzy Jarocki who was reading Gombrowicz through all his life. His original scenario is a composition of fragment of various Gombrowicz's texts and documents published in a volume *Gombrowicz in Europe*.

---

<sup>68</sup> Ibidem.

<sup>69</sup> M. Szpakowska, op. cit., s. 29-30.

<sup>70</sup> Postać z Gombrowiczowskiej *Operetki*.

<sup>71</sup> Por. A. Kowalczyk, op. cit., s. 45.

---

While building particular openings, the texts were grouped by their chronology. Everything was interspersed with an autobiographical comment from *Diaries* and memories of Rita Gombrowicz. Jarocki divided the staging into three parts: Maloszyce, Buenos Aires and Vence which are related to crucial whereabouts in Gombrowicz's life. The main characters (Witold the First, the Second, the Third) who represent different life and knowledge periods. Introducing significant guides in the author's world is emphasized by an autobiographical motif. Jarocki presents an equivalent of a specific issues: creating oneself and one's life alike his piece of art. It is not literature which should be perceived as a literary work, but an author himself who turns his life into literature. A process of such creations, seeking a proper form, giving this seeking a literary image – this is the titled *wandering*. Jarocki was faithful to a grotesque vision of the world, and at the same time he relates to contexts foreseen by the author. The staging of Jarocki tries to prove that there is a great and direct relation between Gombrowicz's life and art that it changes into visualization.

