

TEATRALNY EKWIWALENT LITERACKIEJ AUTONARRACJI. PRZYPADEK *KRONOSU* KRZYSZTOFA GARBACZEWSKIEGO

JUSTYNA KOWAL

Wydział Filologiczny UW
Faculty of Philology, University of Wrocław
justyna.kowal.filpol@gmail.com
ORCID: 0000-0002-9367-3209

Premiera spektaklu *Kronos* (zrealizowanego w Teatrze Polskim we Wrocławiu) w reżyserii Krzysztofa Garbaczewskiego miała miejsce 15 grudnia 2013 roku; reżyser rozpoczął pracę nad swoją inscenizacją wkrótce po publikacji książkowego *Kronosu* przez Wydawnictwo Literackie¹².

Na premierze spektaklu miała zjawić się Rita Gombrowicz. Zarówno wydanie tekstu Gombrowicza, jak i produkcja samego spektaklu budziły ogromne zainteresowanie, ocierające się niekiedy o poszukiwanie sensacji rodem z prasy „bulwarowej”³³. W przypadku dziennika intymnego

¹ Wśród badaczy literatury i gombrowiczologów panuje pewna niekonsekwencja odmiany gramatycznej samego tytułu zapisków Gombrowicza. Jak twierdzi Tomasz Kunz (który sam preferuje formę dopełniaczową *Kronosa*, podobnie jak Grzegorz Jankowicz), spór o odmianę jest niemalże równie zaciekle, co potyczki o przynależność gatunkową. W poniższym artykule autorka posługuje się będzie formą używaną przez Jerzego Jarzębskiego (D. l.p. – *Kronosu*).

² Wydawnictwo Literackie opublikowało *Kronos* w maju 2013 roku, premiera spektaklu Garbaczewskiego odbyła się zaledwie pół roku później. Już przed rozpoczęciem sezonu 2013/2014 w mediach pojawiła się informacja o inscenizacji, a same próby rozpoczęły się w październiku. Zob. A. Lagierska, *Sezon jesień/zima w polskim teatrze*, <https://culture.pl/pl/artykul/sezon-jesienzima-w-polskim-teatrze> [dostęp 8.03.2021].

³ Grzegorz Jankowicz opisuje tę żądzę sensacji jako element szkodliwej „marketingowej mitologii”: „czym jest *Kronos*? Czy to kolejne z »dzieł« Gombrowicza, które należy ustawić obok dramatów, powieści, rozmów i *Dziennika*? Czy raczej osobliwość, z którą konfrontujemy się wyłącznie dlatego, że właściciele praw autorskich i wydawcy postanowili wypuścić na rynek »produkt« gwarantujący – dzięki obecności nazwiska

Gombrowicza wszyscy chcieli się dowiedzieć, co pisarz ukrywał, jakie kompromitujące szczegóły z jego życia wyjdą na jaw, na co chorował, jakiej był orientacji seksualnej. W przypadku spektaklu – jak przedstawić za pomocą języka teatru tekst cechujący się takim stopniem antydramaticzności czy asceniczności, pozbawione jakiegokolwiek narracji suche zestawienie dat i faktów. Pewne oczekiwania dotyczyły też samej postaci reżysera (przedstawiciela wyodrębnionego przez Marcina Kościelniaka „pokolenia wieszaka”⁴), który pracował już nad realizacjami tekstów Gombrowicza. W 2008 roku w Teatrze Dramatycznym im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu wyreżyserował *Opętanych*, a w 2012 roku w Teatrze Dramatycznym im. Jana Kochanowskiego w Opolu – *Iwonę, księżniczkę Burgunda*. Wybór *Kronosu* jako materiału scenicznego wydaje się nieprzypadkowy; jak twierdzi Joanna Jopek, Garbaczewski „wracał konsekwentnie do twórczości Gombrowicza, wybierał jednak utwory »odrzucone«, takie, których samo istnienie zostało w jakiś sposób negatywnie ocenione lub zakwestionowane przez samego autora albo decyzja o ich publikacji nie należała do Gombrowicza”⁵. Skrajne recenzje profesjonalnych krytyków i sprzeczne reakcje widzów pojawiły się też po samej premierze⁶ – *Kronos* był spektaklem, do którego nie można

słynnego pisarza – sukces komercyjny? [...] Reklamowa opowieść od samego początku była układana niczym legenda o sekretnej liście, który po latach leżakowania w dobre strzeżonym sejfie zostaje wystawiony na łup żądnych sensacji/skandalu odbiorców”. Zob. G. Jankowicz, *Gombrowicz – loading. Esej o formie życia*, Wrocław 2014, s. 35-36.

⁴ M. Kościelniak, *Pokolenie wieszaka*, „Tygodnik Powszechny”, 17.02.2009, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/pokolenie-wieszaka-136116> [dostęp 8.03.2021].

⁵ J. Jopek, *Widz wywłaszczony. Subwersywne gry z biernością odbiorcy w teatrze Krzysztofa Garbaczewskiego*, „Polish Theatre Journal” 2016, nr 1(2), <https://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/86/235> [dostęp 9.03.2021].

⁶ Reakcje widzów spektaklu premierowego były dość gwałtowne i „intensywne”. Obecny na premierze Bogusław Litwiniec, legenda wrocławskiego Teatru Kalambur, ostentacyjnie opuścił widownię, wykrzykując słowa o konieczności ratowania teatru. Trzy dni po premierze na portalu Teatralny.pl ukazała się recenzja Mirosława Kocura zatytułowana *Wrażliwość sutków*, w której autor stanowczo skrytykował wizję Garbaczewskiego, komentując jednocześnie reżyserską potrzebę funkcjonowania w permanentnej i absolutnej kontrze: „Ciekawe, co robił reżyser G., gdy aktorzy pisali *Kronosy*. Pewnie rozmyślał. Rozwijał i pogłębiał antykoncepcję antyinscenizacji. G. bierze bowiem pieniądze od dyrektorów teatrów, żeby w ich teatrach antyreżyserować

było mieć neutralnego stosunku: albo uważało się go za arcydzieło, albo za kompromitację Garbaczewskiego (lub w mniej krytycznym wydaniu – spektakl, który nie powinien nosić tak jednoznacznego tytułu, sugerującego ścisły związek z notatkami Gombrowicza).

Przed analizą realizacji Garbaczewskiego należałoby przywołać parę podstawowych faktów na temat *Kronosu* oraz kilka elementarnych ustaleń literaturoznawczych, w szczególności tych dotyczących autokreacji i stosunków nadawczo-odbiorczych w diarystyce, a właściwie w jej specyficznej odmianie – *journal intime*.

Gombrowicz zaczął pisać *Kronos* najprawdopodobniej – jak przypuszcza Rita Gombrowicz – na przełomie 1952 i 1953 roku, czyli mniej więcej w tym samym czasie, kiedy pod wpływem lektury *Dzienników* André Gide’a rozpoczyna długoletnią pracę nad swoim oficjalnym *Dziennikiem* drukowanym w paryskiej „Kulturze”. Można pokusić się o stwierdzenie, że *Kronos* miał stanowić prywatne uzupełnienie tekstów przesyłanych Jerzemu Giedroycowi (następnie publikowanych w formie książkowej). Według Tomasza Kunza definiowanie stosunku pomiędzy *Dziennikiem* a *Kronosem* zależne jest od przyjętej perspektywy:

Ci, którzy nazywają ów tekst dziennikiem („intymnym”, „prywatnym” lub „tajnym”), z reguły rozpatrują i oceniają go w ścisłym związku z właściwym „prywatno-publicznym” *Dziennikiem* [...]. W tak sprofilowanej lekturze

antyteatr. Inaczej nie umie. Ma antytalent. Naiwnie wierzy, że jego antyteatr to nowy teatr. Ale bunt, wpisany do repertuaru państwowej instytucji i sprowadzony do wyreżyserowania nudnego przedstawienia, ma rangę co najwyżej żartu towarzyskiego”. Nieprzychylnie recenzje Kocura, Magdaleny Piekarskiej i Henryka Mazurkiewicza doprowadziły do konfrontacji; aktorzy występujący w spektaklu (Ewa Skibińska, Cezary Łukaszewicz, Marcin Pempuś) nagrali krótkie wideo, w których czytali przed kamerą fragmenty najbardziej zjadliwych recenzji. Zob.: J. Cieślak, *Litwiniec przerywa premierę we Wrocławiu*, „Rzeczpospolita”, 15.12.2013, <https://www.rp.pl/arttykul/1072783-Litwiniec-przerywa-premiere-we-Wroclawiu.html> [dostęp 8.03.2021]; M. Kocur, *Wrażliwość sutków*, Teatralny.pl, 18.12.2013, <http://teatralny.pl/recenzje/wrazliwosc-sutkow,184.html> [dostęp 8.03.2021]; *Wokół „Kronosu” 1* [materiał wideo], <https://www.youtube.com/watch?v=2slbKoFtpnY> [dostęp 8.03.2021]; *Wokół „Kronosu” 2* [materiał wideo], <https://www.youtube.com/watch?v=l-3qrNMykOs> [dostęp 8.03.2021]; *Wokół „Kronosu” 3* [materiał wideo], <https://www.youtube.com/watch?v=p5LuhP6boow> [dostęp 8.03.2021].

Kronos jawi się, w zależności od przyjętego punktu widzenia i towarzyszących mu oczekiwań, jako „konieczne dopełnienie” *Dziennika* lub też jako jego „doskonale zbędny suplement”⁷.

Struktura intymnych zapisków Gombrowicza jest bardzo niejednorodna – w przypadku formy notatek (które sprawiły nie lada kłopot edytorom, stąd obecność w wydaniu Wydawnictwa Literackiego faksymilów) są to: wycięcia w słupkach, tabelkach, pojedyncze rysunki, ciągi nazwisk, miejsc, skrótów, liczb – informacje, z którymi czytelnik nie jest w stanie sobie poradzić bez ingerencji – można by powiedzieć – współautorów *Kronosu*, czyli przede wszystkim Rity Gombrowicz jako autorki przypisów i takich osób, jak: Maria Paczkowska, Gustaw Kotkowski czy Alejandro Rússovich, którzy pomagali porządkować notatki i rozszyfrowywać skrótownice. Heterogeniczność tekstu wiąże się też z cezurą 1952 roku – opis okresu od narodzin do 1952 jest właściwie zapisem procesu odpominania, rekonstrukcji swojego losu (z tego powodu formalnie bardziej przypomina pamiętnik niż dziennik). Gombrowicz często pisze, że nie jest czegoś pewien, pamięć go zawodzi albo zwyczajnie nie jest w stanie zrekonstruować chronologii zdarzeń. Po 1953 roku notatki prowadzone są za pomocą bardziej stabilnej struktury miesięcznej – najważniejsze wydarzenia, spotkania, przychody, publikacje, recenzje, wątki zdrowotne i seksualne zapisywane są właśnie w tym trybie. Pod koniec każdego roku następuje krótkie podsumowanie, dość obiektywna ocena, porównanie właśnie kończącego się roku z latami poprzednimi, dotyczące przychodów, wzrostu prestiżu w Polsce i za granicą, sukcesów, nowych przekładów, stanu zdrowia i intensywności stosunków seksualnych. Forma (lub raczej – bezformie) *Kronosu* jest przykładem opisywanych przez Philippa Lejeune’a ciągłości i nieciągłości w diarystyce, w tym przypadku – nieco paradoksalnych. W pozornej chaotywności i wybiórczej naturze zapisków pojawiają się pewne prawidła:

Nieciągłości dziennika są zatem ułożone w serie i utkane w materię ciągłości. Załóżmy, że treści waszego dnia można sklasyfikować w 99 kategoriach. [...] Dziennik [...] jest metodyczny, obsesyjny, pełen powtórzeń. Jutro dalej będziecie pisać o sprawach z kategorii 38 i 86. Z tkaniny waszego życia

⁷ T. Kunz, *Witold Gombrowicz: autobiografizm w trzech odsłonach*, „Autobiografia” 2014, nr 2(3), s. 27.

wybiecacie tylko nieliczne wątki. Z reguły wystarczą cztery literki: *a*, *b*, *c* i *d* – aby określić zawartość waszego dziennika⁸.

Lejeune wprowadza też ciekawą perspektywę spojrzenia na diarystykę, uwzględniającą czysto fizyczny nośnik, który niewątpliwie ma wpływ na formę zapisków; można by snuć domysły, jak wyglądałby *Kronos*, gdyby Gombrowicz miał do dyspozycji nośnik elektroniczny, np. komputer. Dla literaturoznawców i gombrowiczologów *Kronos* jest przede wszystkim bezcennym źródłem praktycznych informacji, uzupełnieniem białych plam w biografii, chociażby dotyczących stosunków międzyludzkich, kulturalnych dyskusji, nieoficjalnego poparcia. Dzięki *Kronosowi* dowiadujemy się, kto i w jaki sposób angażował się w publikacje, tłumaczenia, z kim Gombrowicz popadał w konflikty, kto udzielał pisarzowi materialnego wsparcia. Dla wielbicieli Gombrowicza i czytelników poszukujących sensacji – rozwiały się wątpliwości dotyczące orientacji seksualnej autora⁹.

Warto skupić się przez chwilę na obecności w *Kronosie* wątku tego, co ukryte, obsceniczne, kompromitujące. Wszyscy literaturoznawcy i sympatycy twórczości Gombrowicza znają oficjalną – posłużę się oksymoronem – publiczną i intymistykę Gombrowicza w postaci *Dzienników*. Zawarte w nich: proces autokreacji Gombrowicza, fikcyjność, zabawa jako metoda twórcza doczekały się wnikliwych, profesjonalnych analiz¹⁰. W *Dziennikach*

⁸ P. Lejeune, *Koronka. Dziennik jako seria datowanych śladów*, „Pamiętnik Literacki” 2006, tom XCVII, z. 4, s. 21.

⁹ Umieszczenie kwestii orientacji seksualnej autora w kontekście sensacji było poniekąd wynikiem kampanii reklamowej towarzyszącej wydaniu książki. Problem ten komentował m.in. Michał Głowiński, mówiąc o wprowadzeniu w błąd „często nieuświadomionego czytelnika”: „Jeśli czytelnik przeczyta informację, że książka obfituje w pikantne fragmenty, dotyczące sytuacji męsko-męskich – głównie chodziło przecież o biseksualizm Gombrowicza, o którym mówiło się od lat, którego zresztą on nigdy publicznie nie potwierdził – i męsko-damskich, to kupi książkę na pewno”. Zob. M. Głowiński, „*Kronos*” Gombrowicza nie nadaje się do czytania [rozmawiała A. Gromnicka], „Wprost”, 25.06.2013, <https://www.wprost.pl/tylko-u-nas/405649/Glowinski-Kronos-Gombrowicza-nie-nadaje-sie-do-czytania.html> [dostęp 8.03.2021].

¹⁰ Zob.: T. Kunz, op. cit.; M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000; K. Kręglewska, *Problem podmiotowości w „Dzienniku” Witolda Gombrowicza. Próba analizy*, „Polisemia. Czasopismo Naukowe Antropologów Literatury Uniwersytetu Jagiellońskiego” 2010, nr 1, <http://www>.

mamy do czynienia z wizją autora jako intelektualisty, filozofa i krytyka kultury, bezwzględnie rozprawiającego się z polskością lub zwyczajnie – ludzką głupotą. Publiczny dziennik ma prowokować czytelnika, być – jak to określa Małgorzata Czerwińska¹¹ – wyzwaniem rzuconym odbiorcy, trzecim wierzchołkiem trójkąta autobiograficznego, którego strukturę badaczka analizuje w książce *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*. Autorka, omawiając różne przykłady literatury dokumentu osobistego, wyróżnia trzy postawy nadawcy tekstu: (1) pozycję świadka zdarzeń, (2) intymną introspekcję oraz (3) prowokację, inicjowanie gry, w którą można wciągnąć czytelnika, odbiorcę tekstu. Sztandarowym przykładem ostatniej z wymienionych postaw jest Gombrowiczowski *Dziennik*. Głównym celem Gombrowicza nie jest budowanie relacji ja-świat czy ja-ja, tylko ja - ty, ja - odbiorca. Jaka w tym kontekście zatem jest funkcja *Kronosu*? Do kogo był skierowany, jeśli w ogóle posiadał adresata?

Rita Gombrowicz we wstępie do wydania książkowego *Kronosu* wspomina:

Pokazał segregatory zawierające korespondencję i kilka rękopisów. Wskazał na jeden z nich, nie otwierając go, i powiedział: „Jeżeli wybuchnie pożar, bierz *Kronos* i umowy i uciekaj, jak najszybciej możesz!”. To był ten jego intymny dziennik, który nazywał *Kronos*. W chwili śmierci Gombrowicza, w lipcu 1969, kiedy zostałam jedynym jego spadkobiercą, miałam tylko to jedno wskazanie: z całego archiwum ocalić od ognia przede wszystkim ten rękopis¹².

Warto porównać powyższe wspomnienie Rity Gombrowicz z fragmentem przedmowy do francuskiego wydania książkowego *Dziennika 1953-1956*:

polisemia.com.pl/numery-czasopisma/numer-1-2010-1/problem-podmiotowosci-w-dzienniku-witolda-gombrowicza-proba-analzy [dostęp 9.03.2021]; M. Głowiński, *Gombrowicz poprawia Dantego*, „Teksty Drugie” 2000, nr 5, s. 58-67; N. Pielacińska, *Prześwietlanie „Dzienników” w „Gombrowicz, este hombre me causa problemas” Juana Carlosa Gómeza*, „Autobiografia” 2019, nr 2 (13), s. 117-130.

¹¹ Zob. M. Czerwińska, *Autobiograficzny trójkąt...*, op. cit., passim.

¹² R. Gombrowicz, *Na wypadek pożaru*, [w:] W. Gombrowicz, *Kronos*, Kraków 2013, s. 5-6.

„Pozostało mi jeszcze coś w zapasie, ale tej reszty – bardziej prywatnej – wolę nie mieszać. Nie chcę narażać się na kłopoty. Może kiedyś... Później”¹³.

Zwyczajowo prywatne zapiski do szuflady, intymne dzienniki czy pamiętniki autorów są wydawane po ich śmierci, nawet jeśli sami autorzy nigdy nie mieli zamiaru ich upubliczniać. Jednak po powyższych fragmentach widać, że Gombrowicz dopuszczał myśl, że *Kronos* ujrzy kiedyś światło dzienne. Rita Gombrowicz przyznaje, że tak długo zwlekała z publikacją tekstu *Kronosu* z dwóch powodów. Po pierwsze: ze względu na samą postać autora, upublicznienia intymnych informacji na temat jego codzienności, a także z powodu oczekiwania na pełną edycję *Dziennika* jako tej oficjalnej wersji diarystyki swojego męża. Drugi powód jest bardziej prozaiczny i osobisty. Dla Rity Gombrowicz wydanie *Kronosu* oznaczało pogodzenie się ze świadomością, że sama stanie się częścią historii literatury.

Powróćmy na chwilę do cytowanych powyżej słów Gombrowicza z przedmowy do *Dzienników*; nawet gdyby autor nie zwerbalizował w tak przejrzysty sposób informacji o istnieniu „czegoś w zapasie” i chęci opóźnionej publikacji, warto pamiętać o pewnym paradoksie opisywanym przez Małgorzatę Czermińską:

Istniał też [odbiorca – przyp. J.K.] zawsze utajony w dzienniku, w odwiecznym paradoksie ekspresji intymnej. Paradoks ten na tym polega, że absolutna poufność obecna jest tylko w milczeniu. Ekspresja słowna, nawet obwarowana niezliczonymi zastrzeżeniami, z założenia oznacza trafienie w obce ręce, a więc jakoś musi odbiorcę uwzględniać. [...] Takie rozumienie sztuki [skierowane na kontakt z odbiorcą – przyp. J.K.] przesuwają ciężar uwagi z artefaktu na kontakt artysty z odbiorcami, otwierają pole dla gry, prowokacji, a wreszcie happeningu, wciągającego odbiorcę do współtworzenia [wyróżnienie – J.K.]¹⁴.

Idąc tropem refleksji Czermińskiej, można uznać, że intymistyka Gombrowicza, w tym także *Kronos*, jest tekstem – wbrew powierzchownym osądom – arcyscenicznym. Idea *Kronosu* mogła lub nawet musiała w pełni wybrzmieć teatrze – jedynej sztuce, która istnieje tylko dzięki

¹³ W. Gombrowicz, *Dziennik 1953-1969*, posł. J. Franczak, Kraków 2012, s. 5, cyt. za: R. Gombrowicz, op. cit., s. 11.

¹⁴ M. Czermińska, op. cit., s. 16.

bezpośredniemu kontaktowi twórców i odbiorców. W niej objawia się ta „żenująca styczeńność” z drugim człowiekiem, o której pisał Gombrowicz w swoim *Dzienniku*.

Pisanie nie jest niczym innym, tylko walką, jaką toczy artysta z ludźmi o własną wybitność.

Lecz jeśli nie jestem zdolny urzeczywistnić tej myśli tu, w dzienniku – cóż ona warta? A jednak nie mogę i coś mi przeszkadza; gdy pomiędzy mną a ludźmi nie ma formy artystycznej, zbyt żenująca staje się styczeńność. Powiniennem potraktować ten dziennik jako narzędzie mego stawania się wobec was – dążyć do tego, abyście w pewien sposób mnie ujęli – w sposób, który by umożliwił mi (niech się pojawi słowo niebezpieczne) talent¹⁵.

„Żenująca styczeńność” połączona w tekstowym *Kronosie* ze świadomością obnażenia się, związanego głównie z własną cielesnością pojmowaną w kategoriach *obscenum*, ujawnieniem tego, co powinno zostać ukryte (np. informacje o leczeniu przewlekłego syfilisu, licznych i często przypadkowych homo- i heteroseksualnych kontaktach, chorobach, wrzodach, egzemach i nietrzymaniu kału), jest pewnego rodzaju *gestem*. Oczywiście powyższy klucz interpretacyjny znajduje swoje uzasadnienie tylko wtedy, kiedy uwzględnia aspekt przestrzeni międzyludzkiej (tzn. gestu wykonywanego wobec Innego); wszak obsceniczność sama w sobie, obsceniczność „swoista”, nie istnieje, jest raczej wytworem percepcji. Ten „wsobny” charakter *Kronosu* podkreślał Jerzy Jarzębski:

Gombrowicz nie tyle bowiem chce się zwierzać, ile pragnie z uwagą i dystansem przyjrzeć się samemu sobie, odczytując z zapisanych zdarzeń hieroglif swojego życia. Nie ma więc w jego opowieściach obnażania się przed jakąś widownią jako aktu obscenicznego, tylko jak gdyby „obnażenie się przed lustrem” – operacja niewymagająca przełamania wstydu, więc i bezbolesna¹⁶.

Idąc tropem przytoczonej już formuły „absolutna poufność obecna jest tylko w milczeniu”, chciałabym zaproponować odczytanie spektaklu

¹⁵ W. Gombrowicz, *Dziennik 1953-1956. Dzieła*, t. VII, Kraków 1986, s. 57, cyt. za: M. Czerwińska, op. cit., s. 35.

¹⁶ J. Jarzębski, *Spektakl odwołany*, „Didaskalia” 2004, nr 119, http://archiwum.didaskalia.pl/119_jarzenski.htm [dostęp 25.01.2021].

Garbaczewskiego jako pewnego rodzaju powtórzenie i reinterpretację tego gestu, uwzględniając jego aspekt performatywny, rozumiany nie jako zwykła „widowiskowość”. Odwołuję się do najbardziej elementarnych znaczeń performansu wywiedzionych z teorii performatywów Johna Langshawa Austina, czyli założeń wywołania wpływu, zmiany w odbiorcy i w otaczającej go rzeczywistości; dla teatru to właśnie teoria komunikacji powinna być istotnym narzędziem odczytania. Założenia Austina, analizowane gruntownie przez Erikę Fisher-Lichte w książce *Performatywność*, wprowadzają dodatkowy kontekst, w którym można umieścić *Kronos* Garbaczewskiego. Badaczka zwraca uwagę na znaczenie kryterium fortunności aktów performatywnych. To, czy akt zostanie uznany za „udany”, zależy od subiektywnych warunków, kontekstu i percepcji. Adresat, tworząc znaczenia, decyduje o jego „fortunności” i „niefortunności”¹⁷.

Kronos Garbaczewskiego był chyba przede wszystkim grą z widzem, (jakby to powiedziała Czerwińska) wzywaniem rzuconym odbiorcy lub raczej prześmiewczym, prowokacyjnym gestem. O fortunności tego gestu decydował fakt, czy widz podjął grę i zrozumiał jej reguły. Zabawa polegała m.in. na konfrontacji horyzontu oczekiwań odbiorcy co do dzieła sztuki z tym, co faktycznie na scenie zobaczył. Garbaczewski w tym przypadku zawierał „antytekstowości” teatru i temu, co Patrice Pavis określał mianem „inscenizacji ideologicznej” (lub „ideotekstualnej”), traktowaniu tytułowego tekstu jako inspiracji czy pewnej formy. Według Pavis’a taka koncepcja sceniczna ignoruje wagę samego tekstu, przedkładając nad niego pod-tekst polityczny, społeczny i psychologiczny:

Ten właśnie pod-tekst stara się wydobyć na jaw, zastępując metatekstem, czyli własnym sposobem interpretacji dzieła – tekst rzeczywisty. Nic dziwnego, że tekst dramatyczny traktuje zawsze jako martwy i uciążliwy, że toleruje go tylko jako masę pozbawioną znaczenia, uwzględniając przed lub po faktycznej inscenizacji. W myśl inscenizacji ideotekstualnej wystawić na scenie to znaczy otworzyć maksymalnie na świat realny, aż do całkowitego

¹⁷ E. Fischer-Lichte, *Performatywność*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2018, s. 95-96.

przemodelowania tekstu na wzór i podobieństwo tego świata i nowej sytuacji odbioru¹⁸.

Jedynym bezpośrednim tekstowym śladem Gombrowicza w spektaklu *Kronos* jest „pasek”, rodem z telewizji informacyjnych, na którym zwyczajowo wyświetla się: „breaking news”. Pierwsze oczekiwanie zawiedzione – w *Kronosie* nie pozostanie zbyt wiele z treści Gombrowiczowskiego *Kronosu*. Mimo to pasek okazuje się odpowiednim medium do prezentacji treści *journal intime* pisarza. Komunikaty muszą być zwięzłe, hasłowe, przekazywać samo meritum i kwintesencję informacji – tak jak zapiski Gombrowicza; przede wszystkim liczy się ich rzeczowość, nie emocjonalność. Jerzy Jarzębski tak komentuje podobny zabieg w tekście Gombrowicza:

Sprawozdania ze spotkań towarzyskich lub przygód erotycznych czy informacje z rynku walut zajmują tam tyle samo miejsca, co sąsiadujące z nimi wiadomości o śmierci matki czy siostry. Nie jest to objaw nieczułości, ale raczej krok świadomy, pozwalający skupić uwagę na samych faktach i ich zestawieniach¹⁹.

Garbaczewski potraktował *Kronos* jako pewną metodę twórczej auto-narracji i przetłumaczył ją na język teatru. Człowiek staje się, „ładuje się” (stąd motyw graficznego „buforowania” pamięci zostanie wykorzystany w projekcie plakatu do spektaklu) na nowo podczas próby rekonstrukcji i zwerbalizowania swojego losu. Reżyser poprosił aktorów Teatru Polskiego we Wrocławiu o napisanie ich własnych *Kronosów* (więc w spektaklu dominować będzie monolog), próbował też odwzorować heterogeniczną (przywołując słowa Lejeune, „nieciąglą”), fragmentaryczną – zwłaszcza w części *Kronosu* obejmującej okres do 1952 roku – strukturę tekstu.

Na początku na żelaznej kurtynie dużej sceny Teatru Polskiego pojawia się komunikat „SPEKTAKL ODWOŁANY” – nie będzie rozumianego tradycyjnie widowiska, nie będzie też archaicznego, klasycznego teatru jako wystawienia tekstu.

Jakiej inscenizacji może zatem spodziewać się widz? Od razu dostaje sygnał, że na pewno w spektaklu pojawi sporo nowych mediów – na ekranie

¹⁸ P. Pavis, *Od tekstu do przedstawienia: trudny poród*, tłum. M. Sugiera, „Dialog” 1989, nr 8, s. 111.

¹⁹ J. Jarzębski, *Posłowie*, [w:] W. Gombrowicz, *Kronos...*, op. cit., s. 421.

wyświetla się obraz z kamery umieszczonej za kulisami, gdzie dwie postaci (Paweł Smagała i Marcin Pempuś) dokonują operacji mózgu, najprawdopodobniej lobotomii, a właściwie jakiegoś przedziwnego zabiegu na pamięci Cezarego Łukaszewicza. Podczas wiercenia, wycinania, stukania (zabieg jednocześnie jest i nie jest metaforą, zostaje przeprowadzony bardzo naturalistycznie) w głowę pacjenta toczy się intelektualna rozmowa na temat natury wspomnień, składająca się właściwie z samych pytań pozbawionych odpowiedzi, np.:

Czy da się przypominać sobie wszystko, odtwarzać, czy istnieją takie wspomnienia, które można zostawić tylko dla siebie, a jak się nimi nie podzielisz, to ciebie już nie ma? Czy można pozwolić sobie na wejście głębiej w siebie, niż pozwala na to przyzwoitość? Co zrobić, gdy ktoś chce ci włożyć do głowy palec lub całą rękę?²⁰

Charakter sceny przywodzi na myśl „palimpsestową” naturę pamięci, nakładanie się na siebie jej wymiaru emocjonalnego, intelektualnego, somatycznego i technologicznego. Po skończonej lub raczej porzuconej operacji Smagała próbuje zmusić Pempusia do zwierzeń przypominających bardziej formę przesłuchania niż intymną rozmowę – „postać” (przez cały czas widz nie ma pewności, czy ma do czynienia z ciałem fenomenalnym czy znakowym, autentycznym wyznaniem aktora czy fikcyjnej postaci) ma opowiedzieć historię swojej pierwszej miłości. Okazuje się, że właściwie nie pamięta emocji towarzyszących zakochaniu: pamięta tylko przedmioty, smaki, dźwięki, które są swego rodzaju akuszerami pamięci i te emocje wywoływały. Jak w tekstowym *Kronosie*, postać wyrzuca z siebie serię krótkich informacji: ryba w smażalni, kubek, pierwszy raz, smak wermutu z cytryną, pokój na parterze, papieros – krąży nerwowo po scenie, jakby ruch fizyczny miał wywołać pracę uśpionej pamięci. Nuci fragment piosenki, którą słyszał w przeszłości i kojarzy się mu właśnie z tym czasem. Wątek pamięci ciała, traktowanie człowieka psychosomatycznie, silny nacisk na postrzeganie jednostki jako pełni składającej się z fizyczności i emocjonalności jest jedną z najistotniejszych cech *Kronosu* – zarówno w tekście Gombrowicza, jak i w interpretacji Garbaczewskiego.

²⁰ Dialogi zrekonstruowane na podstawie rejestracji spektaklu.

Podobnie do autonarracji Pempusia wybrzmiewa ze sceny monolog postaci granej przez Jankę Woźnicką (lub raczej postaci samej Janki Woźnickiej): pamięta balkon, popękane płytki na podłodze w łazience, szafkę, kuwetę dla kota, suszarkę i cały ogrom „potocznych, trywialnych przedmiotów”. Na scenie pojawia się Cezary Łukaszewicz i wdaje się z nią w kłótnię kochanków, która kończy się słowami: „Jestem Janka, mam dwadzieścia osiem lat”, „Jestem Cezary, mam trzydzieści dwa lata”. Te problemy ze sceniczną tożsamością, zatarta granica między realnością a kreacją, wprowadzają na scenę pewną kwestię sporną, niezwykle istotną dla wszelkich odmian diarystyki. Gdzie przebiega cezura pomiędzy zmysleniem, zabawą, mimikrą, kreacją, sztuką a prawdą, faktem, świadectwem? Widz zostaje postawiony przed pytaniem lub (ponownie) percepcyjnym wyzwaniem: czy aktorzy grają „jakieś” postaci, odgrywają samych siebie, czy może w ogóle nie grają? W klasycznych mimikrach, w których widz doświadcza oczywistej sytuacji „jak gdyby”, pojawia się podwojenie statusu ciała, napięcie między ciałem fenomenalnym wykonawcy a podlegającym interpretacji ciałem semiotycznym. Jak wskazuje Fischer-Lichte: „Kiedy aktor wchodzi w rolę, żeby stworzyć postać w »materii własnej egzystencji«, wskazuje właśnie na to podwojenie i warunkowany przez nie dystans”²¹. U Garbaczewskiego napięcie nie zostaje zwyczajnie zniesione czy wymazane, raczej prowadzi do gwałtownego zderzenia dwóch statusów ciała, prowadzącego do rozmycia ich jednoznacznej tożsamości. Odczytanie, zaakceptowanie bądź odrzucenie kategorii prawdy i autentyczności, stanowi element wyzwania. Sam Garbaczewski określił swoją koncepcję *Kronosu* „zagadką dla widza, [...] ile w monologach jest zwierzenia, a ile kreacji”²².

W kolejnym monologu zostają wykorzystane bardzo charakterystyczne elementy scenografii, w pewien sposób reprezentacyjne dla wyobraźni Garbaczewskiego – błyszczące ostrosłupy z pleksi – wewnątrz półnaga Sylwia Boroń wije się w seksualnym uniesieniu w towarzystwie postaci pozbawionej twarzy. Jest wulgarna, szepcze: „Posuń mnie, życie jest po to, żeby poznać, a nie stawiać sobie ograniczenia” – prawdopodobnie to obsceniczny performans jest teatralnym ekwiwalentem, bezpośrednim nawiązaniem

²¹ E. Fischer-Lichte, op. cit., s. 83.

²² Wywiad z Krzysztofem Garbaczewskim w ramach promocji Festiwalu Boska Komedia 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=G8nv5gEIZmY> [dostęp 2.09.2021].

do seksualnych rewelacji, które, w przypadku kierowania się dość niskimi pobudkami, spodziewano się odnaleźć w Gombrowiczowskim *Kronosie* (i chyba nie znaleziono ich w takiej liczbie i jakości, jakiej oczekiwano).

Następny monolog – Adama Cywki – jest zdecydowanie najmniej teatralny, najmniej widowiskowy i właśnie przez to ubóstwo środków – najbardziej poruszający i najbardziej intrygujący pod względem granicy między prawdą a zmyśleniem. Adam Cywka stoi na pustej scenie przy pulpicie, jak wykładowca, lektor lub rzecznik podczas konferencji prasowej – ten element scenografii wymusza sytuację oficjalnego obwieszczenia, podania do wiadomości publicznej, ujawnienia. Nie próbuje grać, improwizować. Odczytuje swój *Kronos*, podaje daty i przypisuje im wydarzenia przełomowe ze swojego życia zawodowego i prywatnego: lata liceum, zdanie matury, pierwszą miłość, wstąpienie do szkoły aktorskiej, pierwsze nieudane małżeństwo, drugie, trzecie, przyznaje, że wszystkie rozpadły się to jego wina, jego i demonów, które w nim drzemią. Zdradza dużo niewygodnych szczegółów, obnaża się przed widzami, jednak często używa słowa klucza, słowa bezpieczeństwa – „pomijam”. Co pomija? Odbiorca zostaje skonfrontowany z poczuciem dyskomfortu, gwałtownego wkroczenia w prywatną przestrzeń. Odnosi wrażenie, że pod „pomijam” musi kryć się coś naprawdę strasznego i intymnego.

Monolog Marty Zięby jest próbą „autonarracji potencjalnej”. Aktorka buduje swoją opowieść, manewrując między czasem przeszłym, teraźniejszym, przyszłym a trybem przypuszczającym. Buduje swoją biografię alternatywną, widzi siebie taką, jaką chciałaby być: chciałaby urodzić się w Krakowie, w starej kamienicy, być jedynym, ukochanym dzieckiem swoich rodziców, skończyć studia, jakiś pożyteczny kierunek, np. stomatologię, pomagać ludziom, nie odmawiać im nawet w świąteczne dyżury...

Monolog zostaje przerwany przez wyzwoliciciela flup (Andrzej Kłak) – to jedyna scena w całym spektaklu cechująca się tak wzmożoną interakcją między aktorami, stanowiąca intensywną scenę zbiorową, w której wyzwoliciel terroryzuje resztę aktorów bronią (wiertarką). Trudno powiedzieć, czym są flupy – sam wyzwoliciel wykrzykuje: „Chcę, żeby to, co nazywamy flupami, było wolne!”, nie dookreślając w żaden sposób, czym jest „to”, wskazuje jedynie na obecne na scenie, nieregularne kolumny ze srebrnej folii (Aneta Kyzioł utożsamiała je z połączeniami neuronowymi

w mózgu²³, z kolei leksem przywodzi na myśl słynny wiersz *Flupy z pizdy* Zbigniewa Sajnoga). Wyzwoliciel chce, by wolne flupy zatańczyły i poprzez ten oczyszczający gest oswoiły pamięć od twarzy spotykanych ludzi, każe włączać zarejestrowane na taśmie komunikaty. Jeden z nich brzmi: „Pamięć sformatowana, podłącz *Kronos* [...]. Uwaga, pamięć przeładowana. Usuń niepotrzebne pliki” – współczesna pamięć może być mechaniczna, stechnicyzowana. Wyzwoliciel flup właściwie pacyfikuje się sam i wspomina sen, koszmar, w którym jako małe dziecko ma problem z zawiązaniem sznurówek – w rzeczywistość spektaklu wkracza poetyka snu jako irracjonalna, często pozbawiona logicznej struktury forma autonarracji. Wizja pamięci stechnicyzowanej, traktowanie wspomnień jak plików, nad którymi człowiek ma całkowitą kontrolę, zostaje zderzona z niemalże Freudowską koncepcją nieświadomych wspomnień, które materializują się we śnie.

Ważną rolę w spektaklu odgrywa także piosenka *Esemes*, wykonywana przez Adama Szczyszczaja i Julię Marcell. W tekście padają słowa: „Nie chcę wyliczać tego, co mógłbym zrobić, nie chcę wyliczać tego, co mógłbym-bym. [...] Jestem jak piszący się esemes, który pędzi. Nie jestem już w stanie nic skasować, żadnego słowa”²⁴. Biografia przedstawiona w formie tej stechnicyzowanej metafory jawi się jako skończona całość – esemes już został wysłany, nie ma możliwości edycji narracji, teraz może być tylko odczytana i interpretowana przez innych odbiorców.

Ostatnia odsłona właściwie nie kończy spektaklu, gdyż tak naprawdę nie posiada on wyraźnego zakończenia. Oczom widza ukazuje się scena, która zdaje się toczyć już od dawna: odbiorca zostaje wrzucony w środek sesji spisywania biografii aktorskiej. Młoda asystentka – Sylwia Boroń – siedzi przy biurku i czyta spisana do tej pory część biografii Wojciecha Ziemiańskiego. Aktor wznawia narrację o swoich występach w teatrze w Jeleniej Górze, wspomina anegdoty o kierowcy, który woził zespół na występy po całej Polsce, a w czasie wojny był szoferem jakiegoś generała i w związku z tym miał wiele ciekawych historii do opowiedzenia. W myśl nieco naiwnego,

²³ A. Kyzioł, *Co to, k..., jest?*, „Polityka”, 7.01.2014, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/teatr/1566359,1,recenzja-spektaklu-kronos-rez-krzysztof-garbaczewski.read> [dostęp 9.03.2021].

²⁴ Zob. *Esemes (piosenka ze spektaklu „Kronos”)*, <https://www.youtube.com/watch?v=2xei6WzQywg> [dostęp 9.03.2021].

pozytywistycznego biografizmu tą personalna konfiguracja – młoda kobieta, która spisuje, niejako służy, poświęca swój czas na rekonstrukcję czyjejś biografii i starszy, dominujący mężczyzna – przywodzi na myśl układ między Witoldem Gombrowiczem a Ritą Gombrowicz. Prowadzenie dalszej narracji zostaje uniemożliwione (a może ułatwione?) przez opuszczenie kurtyny. Choć w luźnej strukturze przedstawienia trudno doszukiwać się bezpośrednich, fabularnych połączeń pomiędzy scenami, można odnaleźć w nim rodzaj zawołowanej chronologii, wszak monologi rozwijają się od punktu młodzieńczych doświadczeń w kierunku perspektywy dojrzałości i doświadczenia. Spektakl, a właściwie anty-spektakl, się kończy, ale to nie znaczy, że sama narracja albo raczej jej werbalizowanie zostanie wstrzymane. Spisywanie *Kronosu* przez Gombrowicza może zostało przerwane przez jego śmierć, ale narracja została przejęta, niejako zawłaszczona przez innych, Ritę Gombrowicz, badaczy czy biografów.

Przedostatnia scena, która jest „puszczeniem oka” do widza albo właściwie jawnym zdrzeniem z jego oczekiwań, poprzedza scenę dyktowania i tworzy pewną kompozycyjną, metateatralną klamrę. Umieszczenie jej na końcu spektaklu byłyby zbyt oczywiste – wówczas autonarracja i narracja (zarówno w przypadku aktorów, jak i Gombrowicza) zostałyby wyraźnie domknięte. Na kurtynie Teatru Polskiego zostaje odtworzone nagranie, w którym Adam Szczyszczaj w prześmiewczy i wulgarny sposób komentuje to, co przed chwilą wydarzyło się na scenie. Z jego ust padają m.in. słowa: „Co to ma być? To jest spektakl? Ja się pod tym nie podpisuję”. Spektaklu – w rozumieniu gry, mimikry – właściwie nie było. Jak głosił komunikat otwierający inscenizację – został odwołany. Jerzy Jarzębski z rezerwą odnosi się do „ciągu samozaprzeczeń” i unieważnień, wyrażonych m.in. poprzez nagranie „połajanki” Adama Szczyszczaja:

Ta ostatnia prowokacja niesie w sobie na tyle dużo zarzutów dobrze uzasadnionych, że odnajdywać w niej można zapis rzeczywistych wątpliwości samego reżysera. [...] Chwyć więc to zręczny, ale niebezpieczny, bo uniemożliwia poważną dyskusję nad konkretnym przedstawieniem, od razu przenosząc ją w sferę uogólnień, gdzie młodzi mają zawsze rację, bo za

nimi przemawia – mechanicznie, lecz nieodwracalnie – logika kalendarza [wyróżnienie – J.K.]²⁵.

Garbaczewski wraz z aktorami jako autorami własnych *Kronosów* potraktowali tekst Gombrowicza jako pretekst, właściwie jako narzędzie, metodę tworzenia autonarracji. Reżyser przełożył też na język teatru specyficzną aurę konkretnego, metodycznego, chronologicznego, wyzbytego z emocji skupienia na fakcie. *Kronos* jest „zimnym” spektaklem, pozbawionym emocjonalnych wybuchów. Poczucie chłodu wzmagają futurystyczna, mieniąca się srebrem scenografia, fragmentaryczna konstrukcja i bardzo oszczędny repertuar środków aktorskich. Wyzwanie zostało rzucone (nawet jeśli, według diagnozy Jerzego Jarzębskiego, poprzedzał je krok w tył w postaci wspomnianych „rzeczywistych wątpliwości”), czym Garbaczewskiemu udało się zdezorientować widza. Nieszczera (bo mimo wszystko sceniczna, teatralna) szczerłość płynąca z monologów, określona przez Jarzębskiego mianem rozumianej po Witkacowsku „bebechowatości”²⁶, budzi w widzu poczucie ogromnego dyskomfortu. Intrygującą diagnozę tego zakłopotania jako powodu ucieczki przed wspólnotą postawił Grzegorz Jankowicz:

Aktorzy Garbaczewskiego przyjmowani są przez publiczność (niesłusznie) niczym bakterie, które atakują ciało (fizyczne i społeczne), próbując je zarazić innym sposobem myślenia o życiu, o jego nagości oraz formie. Opór jest reakcją naturalną, choć ostatecznie – jak sądzę – zgubną, albowiem wraz z „żądaniem” Garbaczewskiego, „żądaniem”, którym jest jego teatr, odrzucamy możliwość nowej wspólnoty²⁷.

Możliwości dookreślenia i nazwania idei, dominanty, wokół której wspólnota mogłaby się ukonstytuować, jest kilka. Pierwsza z nich dotyczy obecnego w spektaklu technicznego, medialnego wymiaru egzystencji człowieka, pamięci o człowieku i kryzysu prywatności; oczywistością jest fakt, że w dzisiejszym świecie można uwiecznić swoje wspomnienia na nośnikach elektronicznych i w sieci lub umożliwić (intencjonalnie lub nieświadomie) innym

²⁵ J. Jarzębski, *Spektakl odwołany...*

²⁶ Ibidem.

²⁷ G. Jankowicz, op. cit., s. 143.

dokładną rekonstrukcję swojej biografii poprzez aktywność w Internecie²⁸. Inna możliwość budowania wspólnoty koncentrowałaby się wokół pytania o wagę i granicę intymności oraz wprowadzanie do dyskursu społecznego „życia jako takiego” w jego biologicznym wymiarze (niesprowadzanym wyłącznie do tych elementów, które są atrakcyjne i *sexy*, uwzględniającym także to, co związane z chorobą, szpetne i budzące odrazę). Trzecia perspektywa odwołuje się do bardzo prozaicznego, interpersonalnego aspektu ludzkiego istnienia w świecie. Jak wskazywał Garbaczewski, *Kronos* jest też spektaklem o tym, „na ile Inny, w filozoficznym tego słowa znaczeniu, jest w ogóle w stanie nas zainteresować”²⁹. To również stanowiło element wyzwania: czy słuchanie o Innym ze sceny jest nużące czy interesujące?

Tematem osobnych rozważań można by uczynić także porównanie wyobraźni artystycznej Garbaczewskiego i samego Gombrowicza, ich sposób kreacji świata, stosunek do formy i języka literackiej czy teatralnej ekspresji. Rozbijanie spójnej struktury tekstu, posługiwanie się fragmentem, pastiszem, stylistyczna anarchia czy „fabularno-kompozycyjno-narracyjne dewiacje poetyki”³⁰ zbliżają do siebie estetyczne wrażliwości twórców; można stwierdzić, że ten rodzaj intelektualnej wspólnoty przyczynił się do sukcesów Garbaczewskiego w inscenizowaniu dzieł Gombrowicza. Tę wspólnotę można by określić – bardzo szeroko i czysto orientacyjnie – za pomocą przedrostka post-: estetyka proponowana przez reżysera często określana jest mianem teatru postdramatycznego; zaś kiedy Włodzimierz Bolecki zaproponował swoje „polowanie na polskich postmodernistów”³¹, Witold Gombrowicz był jednym z głównych kandydatów do tego tytułu.

²⁸ Więcej o „prawie do zapominania” w kontekście kultury cyfrowej pisze Mateusz Borowski. Zob. M. Borowski, *Strategie zapominania. Pamięć i kultura cyfrowa*, Kraków 2015.

²⁹ Wywiad z Krzysztofem Garbaczewskim w ramach promocji Festiwalu Boska Komedia, <https://www.youtube.com/watch?v=G8nv5gEIZmY> [dostęp 2.09.2021].

³⁰ W. Bolecki, *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)*, „Teksty Drugie” 1993, nr 1(19), s. 20.

³¹ Ibidem.

Bibliografia

- Włodzimirz Bolecki, *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)*, „Teksty Drugie” 1993, nr 1(19).
- Mateusz Borowski, *Strategie zapominania. Pamięć i kultura cyfrowa*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2015.
- Małgorzata Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Universitas, Kraków 2000.
- Erika Fischer-Lichte, *Performatywność*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2018.
- Rita Gombrowicz, *Na wypadek pożaru*, [w:] W. Gombrowicz, *Kronos*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013.
- Witold Gombrowicz, *Dziennik 1953-1956. Dzieła*, t. VII, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986.
- Witold Gombrowicz, *Kronos*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013.
- Grzegorz Jankowicz, *Gombrowicz – loading. Esej o formie życia*, Teatr Polski we Wrocławiu, Wydawnictwo Książkowe Klimaty, Wrocław 2014.
- Jerzy Jarzębski, *Posłowie*, [w:] W. Gombrowicz, *Kronos*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013.
- Tomasz Kunz, *Witold Gombrowicz: autobiografizm w trzech odsłonach*, „Autobiografia”, nr 2(3), 2014.
- Hans-Thies Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, tłum. D. Sajewska, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2009.
- Philippe Lejeune, *Koronka. Dziennik jako seria datowanych śladów*, „Pamiętnik Literacki” 2006, t. XCVII, z. 4.
- Patrice Pavis, *Od tekstu do przedstawienia: trudny poród*, tłum. M. Sugiera, „Dialog” 1989, nr 8.

Źródła internetowe

- Jacek Cieślak, *Litwiniec przerywa premierę we Wrocławiu*, „Rzeczpospolita”, 15.12.2013, <https://www.rp.pl/artykul/1072783-Litwiniec-przerywa-premiere-we-Wroclawiu.html> [dostęp 8.03.2021].
- Michał Głowiński, „Kronos” *Gombrowicza nie nadaje się do czytania* [rozmawiała A. Gromnicka], „Wprost”, 25.06.2013, <https://www.wprost.pl/tylko-unas/405649/Glowinski-Kronos-Gombrowicza-nie-nadaje-sie-do-czytania.html> [dostęp 8.03.2021].
- Jerzy Jarzębski, *Spektakl odwołany*, „Didaskalia” 2004, nr 119, http://archiwum.didaskalia.pl/119_jarzenski.htm [dostęp 25.01.2021].
- Joanna Jopek, *Widz wywłaszczony. Subwersywne gry z biernością odbiorcy w teatrze Krzysztofa Garbaczewskiego*, „Polish Theatre Journal” 2006, nr 1(2), <https://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/86/235> [dostęp 9.03.2021].

- Mirosław Kocur, *Wrażliwość sztuków*, Teatralny.pl, 18.12.2013, <http://teatralny.pl/recenze/wrazliwosc-sutkow,184.html>, [dostęp 8.03.2021].
- Marcin Kościelniak, *Pokolenie wieszaka*, „Tygodnik Powszechny”, 17.02.2009, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/pokolenie-wieszaka-136116> [dostęp 8.03.2021].
- Aneta Kyzioł, *Co to, k..., jest?*, „Polityka”, 7.01.2014, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/teatr/1566359,1,recenzja-spektaklu-kronos-rez-krzysztof-garbaczewski.read> [dostęp 9.03.2021].
- Agnieszka Lagierska, *Sezon jesień/zima w polskim teatrze*, <https://culture.pl/pl/artykul/sezon-jesienzima-w-polskim-teatrze> [dostęp 8.03.2021].

Materiały wideo

- Esemes (piosenka ze spektaklu „Kronos”)*, <https://www.youtube.com/watch?v=2xei6WzQywg> [dostęp 9.03.2021].
- Wokół „Kronosu” 1* [materiał wideo], <https://www.youtube.com/watch?v=2slbKoFtpnY> [dostęp 8.03.2021].
- Wokół „Kronosu” 2* [materiał wideo], <https://www.youtube.com/watch?v=l-3qrNMykOs> [dostęp 8.03.2021].
- Wokół „Kronosu” 3* [materiał wideo], <https://www.youtube.com/watch?v=p5LuhP6boow> [dostęp 8.03.2021].
- Wywiad z Krzysztofem Garbaczewskim w ramach promocji Festiwalu Boska Komedia 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=G8nv5gEIZmY> [dostęp 2.09.2021].

Theatrical Equivalent of Literary Self-Narration. The Case of Krzysztof Garbaczewski's *Kronos*

The main assumption of the article is the interpretation of *Kronos* based on Witold Gombrowicz's private journal, directed by Krzysztof Garbaczewski in Teatr Polski in Wrocław (2013). The author also seeks forms of transmitting and receiving relations in Gombrowicz's diarism, (both in his *Dziennik* and *Kronos*) which are significant for performing arts and used in Garbaczewski's staging. The director treated the structure of the writer's intimate diary as a kind of creative method, attempting to translate the idea of self-narration into the language of theatre. The structure of Garbaczewski's performance reflects the heterogeneous composition of Gombrowicz's *Kronos*, despite treating its content only as a pretext. Garbaczewski's staging can also be called an anti-spectacle, in which the vivid boundary between reality and mimicry, truth and confabulation, aesthetics and obscenism, a phenomenal and semiotic body is blurred.

Keywords: Gombrowicz Witold, Garbaczewski Krzysztof, staging of diarism, self-narration in contemporary theatre, biographism in contemporary theatre, transmitting and receiving relations in contemporary theatre, performativity of biography, body in contemporary theatre

Data otrzymania tekstu: 4.01.2021 r.

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 17.02.2021 r.

Data akceptacji tekstu do druku: 24.02.2021 r.