

MILENA KUSZTELSKA

GOMBROWICZ ZNAWSTWEM PODSZYTY

IWONA, ŚLUB I OPERETKA CZYTANE WE FRANCJI

JAK ZAUWAŻYŁ JANUSZ SŁAWIŃSKI, WARSTWA ZNAWCÓW WYTWARZAJĄCYCH świadectwa lektury, obejmuje nie tylko krytyków i badaczy literatury, ale także nauczycieli-polonistów czy bibliotekarzy¹. Nie ma więc żadnego powodu, aby z tej kategorii wykluczyć tłumaczy, wydawców czy na przykład twórców teatru, przenoszących literaturę na scenę. Każda bowiem decyzja translatorska, wydawnicza czy reżyserska jest przecież rezultatem profesjonalnej lektury. A zatem Gombrowicz czytany przez znawców to Gombrowicz przekładany, publikowany, opisywany i analizowany, przenoszony na scenę, recenzowany, a więc interpretowany. Bez tłumaczeń (w tym wypadku na język francuski) i bez ich publikacji nie byłoby zresztą znawców-komentatorów.

Zacząć wobec tego należy od skrótowego zaprezentowania tej szczególnej lektury Gombrowicza, jaka manifestuje się w przekładach jego dramatów na język francuski. Ogólnie rzecz ujmując, na temat jakości tłumaczeń twórczości autora *Ferdydurke* we Francji sformułowano wiele uwag krytycznych². Pojawił się nawet postulat dotyczący całkowicie nowych „lektur”, a więc konieczności dokonania nowych przekładów lub – co najmniej – znaczących poprawek i przywrócenia opuszczonych fragmentów³. Stanisław Bereś zauważył też, iż Gombrowicza – mistrza języka polskiego – powinien przekładać równy mu mistrz języka francuskiego⁴.

¹ J. Sławiński, *O dzisiejszych normach czytania znawców*, „Teksty” 1974, nr 6, s. 20.

² M. Laurent, *Przyprawianie gęby Gombrowiczowi*, „Teksty Drugie” 2005, nr 3, s. 165; także np. M. Tomaszewski (*Witold Gombrowicz, polski antymit w oczach czytelników francuskich*, w tenże: *Od chaosu do kosmosu. Szkice o literaturze polskiej i francuskiej XX wieku*, Warszawa 1998), który wyraźnie podkreśla (s. 200), iż wątpliwości dotyczące tłumaczeń wyrażali już dawno także sami Francuzi, np. P. Sollers w pracy zbiorowej *Witold Gombrowicz vingt ans après*, red. M. Carcassonne, C. Guis i M. Smorąg, Paris 1989, s. 89.

³ Np. M. Laurent, *Język Gombrowicza, czyli całkowanie wieloznaczności*, w: *Gombrowicz i tłumacze*, red. E. Skibińska, Łask 2004, s. 35 lub tej samej autorki: *Przyprawianie gęby Gombrowiczowi...*, s. 165.

⁴ *Rozmowa z Ritą Gombrowicz*, K. Bykowska, S. Bereś, „Teksty Drugie” 2005, nr 3, s. 148.

Przekłady sztuk Gombrowicza nie były dotąd analizowane pod kątem ich jakości. Niemniej Maryla Laurent, francuska slawistka⁵, nie ma wątpliwości, iż z tłumaczeniami dramatów Gombrowicza na francuski też nie jest najlepiej; twierdzi zatem bez ogródek: „nie jest dobrze z teatrem Gombrowicza w języku Moliere. [...] *Le Mariage* to coś odmiennego od *Ślubu*”⁶. Za to francuscy recenzenci prasowi na ogół – o dziwo – pozytywnie je oceniali, sama zaś Rita Gombrowicz uważa, że co najwyżej na poprawkach powinno się skończyć⁷. Pobieźny choćby wgląd w przekłady sztuk Gombrowicza na francuski uświadamia jednak, że tłumaczom nie udało się uniknąć różnych „wpadek”, nieścisłości, pomyłek, dziwnych strategii i niezrozumiałych opuszczeń. Chociaż – gwoli sprawiedliwości – nie brak też całkiem udanych rozwiązań, np. tytuł *Le Mariage (Ślub)* zmieniono w jednym z tłumaczeń (z 1984 roku) na *Mariage* (bez rodzajnika), a więc wąski zakres znaczeniowy słowa (ceremoniał ślubny mężczyzny z kobietą) zastąpiono szerszym (w uproszczeniu: związkiem międzyludzkim)⁸.

W tytule *Iwona, księżniczka Burgunda* nie sposób przełożyć dosłownie owej „księżniczki Burgunda”, bo we francuskim „burgund” występuje w złożeniu: „wino burgund” („le vin de Bourgogne”); nie udało się zatem zachować w tłumaczeniu gry słów⁹. Notabene Gombrowicz, zdając sobie sprawę z niemożności zachowania w przekładzie znaczenia i brzmienia zgodnego z oryginałem, proponował Jeleńskiemu tytuł: *La princesse Anémie (Księżniczka Anemia)*¹⁰. Z kolei arystokratyczno-snobistyczny sposób artykułowania w *Operetce* (grupy pańskiej), zaznaczony przez autora „grasejowaniem” (wymową „r” przez „h” – z francuska), musiano zastąpić – zresztą całkiem trafnie – wtrącaniem słów lub zwrotów angielskich, jako że dla paryskich salonów to angielski był językiem arystokracji, o czym np. świadczyły nazwy snobistycznych klubów, np. Jockey Club¹¹ czy w *Ferdydurke* – „reprezentacyjny paryski Racing Klub”¹².

⁵ Także tłumaczka na francuski m.in. książki Michała Głowińskiego *Gombrowicz i nadliteratura* (M. Głowiński, *Gombrowicz ou la Parodie constructive*, Noir sur Blanc, 2004.)

⁶ Patrz: M. Laurent, *Przyprawianie gęby Gombrowiczowi...*, s. 173.

⁷ Rozmowa z Ritą Gombrowicz..., s. 149.

⁸ Rozmowa I. Sadowskiej-Guillon z Danielem Martinem, *Mariage: musique interhumaine*, « L'Avant-Scène » 15.05.1984, nr 750, ss. 9–12.

⁹ Z kolei język niemiecki, dzięki swoim właściwościom, pozwolił skorygować H. Kunstmannowi pierwsze błędne tłumaczenie tytułu (*Yvonne, Prinzessin von Burgund – Iwona, księżniczka Burgundii*) i wprowadzić poprawne (*Yvonne, Burgunderprinzessin – Iwona, księżniczka Burgunda*) – patrz: D. Pietrek, „*Szlachcica polskiego pojedynki cieniów*”. *Recepcja dramatów Witolda Gombrowicza w niemieckim obszarze językowym*, Wrocław 2006, s. 75.

¹⁰ List W. Gombrowicza do K. Jeleńskiego z 13 VII 1962, w: *Gombrowicz. Walka o sławę*. Korespondencja Witolda Gombrowicza z Konstantym A. Jeleńskim, François Bondym, Dominikiem de Roux. Część druga. Układ, przedmowy: J. Jarzębski, Kraków 1998, s. 92.

¹¹ Prezesem Jockey Club był do 1930 roku wicehrabia Charles de Noailles, znany mecenas i przyjaciel artystów, takich jak Dali, Cocteau czy Buñuel. Został zdymisjonowany jako prezes tegoż klubu po skandalu, jaki wywołał sfinansowany przez niego film Luisa Buñuela *Złoty wiek*.

¹² Nazwa tego klubu pojawia się w rozdziale „Filibert dzieckiem podszyty” (*Ferdydurke*, Warszawa 1956, s. 207).

Ciekawych przykładów dostarczają imiona postaci. Na przykład Fiora zastąpiono dyskusyjnym Florem¹³, który kojarzy się – we francuskim, włoskim czy hiszpańskim – z kwiatem, co zresztą nie kłóci się z charakterem postaci mistrza mody. Jeleński jako tłumacz obawiał się bowiem, że Dior skojarzy się Francuzom wyłącznie z okresem powojennym¹⁴. Tym samym zagubiono jednak ukrytą w Fiorze kontaminację nazwisk dwóch francuskich dyktatorów mody: (Jacquesa) Fatha i (Christiana) Diora¹⁵, na co zwróciło uwagę dwoje badaczy niemieckich¹⁶. Ten pierwszy projektant był notabene bardziej nawet od Diora ekstrawagancki. Z kolei hrabiego Szarma postanowił Gombrowicz w tłumaczeniu zmienić na Alfonsa¹⁷ (czyżby to żartobliwa aluzja do Alfonsa de Sade'a?). Ostatecznie tłumacze zastąpili go Agénorem (we francuskim „szarm” nie ma jednak – przyznajmy – tego samego „szarmu”, co na gruncie języka polskiego). Ów Agénor może być na przykład aluzją do hrabiego Agenora Gołuchowskiego, dyplomaty, który w Paryżu poślubił księżnę Murat¹⁸. Ale przypomnijmy: Agenor jest także królem Tybru, ojcem Europy porwanej przez byka, jak Albertynka przez złodziejasków. W jednym z przekładów *Ślubu* tłumacze zrezygnowali z Władzia, chcąc uniknąć skojarzeń z polskością¹⁹, a tym samym z Jarrym, zastępując go imieniem Fanfan. W tym zdrobnieniu – od François – można też dostrzec „enfant”, czyli dziecko w znaczeniu „upupiony”. Z kolei Manię zamieniono na Madelon (Madzię), która lepiej kojarzy się we Francji ze służącą czy markietanką²⁰.

Z braku miejsca można tu wymienić tylko niektóre „wpadki” tłumaczy. Pandulf ostrzega Henryka, że jego ślub będzie „występkiem”, który autorzy kanonicznego przekładu (Kukułczanka i Sédir) nie wiedząc dlaczego zamienili w „zbrodnię” („le crime”). Z kolei utratę „niewinności” (mówi o niej Henryk) zastąpili „cnotą” („la vertu”)²¹, która we francuskim dotyczy wyłącznie utraty wianka lub oznacza

¹³ Nb. Florem nazywał Gombrowicz jednego ze swych młodych argentyńskich przyjaciół – Mariano Betelu.

¹⁴ List K. Jeleńskiego do W. Gombrowicza w: *Gombrowicz. Walka o sławę...*, s. 133.

¹⁵ Oba te nazwiska autor *Operetki* wymienia zresztą dwukrotnie obok siebie, patrz: W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956*, *Dzieła*, t. VII, Kraków 1989, s. 186 i *Dziennik 1961–1966*, *Dzieła*, t. IX, Kraków 1989, s. 118.

¹⁶ Brigitte Schultze/Jan Conrad, *Metateatr Witolda Gombrowicza*, w: „*Patagończyk w Berlinie*”. *Witold Gombrowicz w oczach krytyki niemieckiej*, red. M. Zybura i I. Surynt, Kraków 2004.

¹⁷ Wyraźnie o tym przypomina Jeleńskiemu w liście, w: *Gombrowicz. Walka o sławę...*, s. 141.

¹⁸ Gombrowicz poznał nawet za pośrednictwem Dominika de Roux jednego z Muratów – księcia Napoleona Murata – i nawet spodobało mu się jego studium o Henri Michaux. Patrz: listy Gombrowicza do de Roux z 1969 r., w: *Gombrowicz. Walka o sławę...*, s. 342, 350 i 352.

¹⁹ Reżyser i tłumacz – Daniel Martin wyjaśniał tę decyzję tym, że Władysław to imię królów polskich.

²⁰ Rozmowa I. Sadowskiej-Guillon z Danielem Martinem.

²¹ Oba przykłady z aktu III *Ślubu*, w: W. Gombrowicz, *Dramaty*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, ss. 176–177. (Przekład na język francuski w: W. Gombrowicz, *Théâtre*, Éditions Gallimard, Paris 2004.)

– staromodnie – siłę ducha, charakteru. Publiczność w Comédie Française reagowała śmiechem²², słysząc, jak matka nazywa pieścizliwie Henryka: „ptaszkiem” („mon petit oiseau”)²³, co – tłumacząc rzecz w dużym uproszczeniu – w ludowym żargonie francuskim oznacza „typka” lub „prawiczka”, a także – męskie genitalia (np. w XVII w. używano erotycznej metafory „retirer l’oiseau de son nid”). Z kolei „mignon” (użyte – jak wynika z kontekstu – w funkcji rzeczownika) oznacza nie „milutki”, lecz historycznie męskiego kochanka Henryka III, a potem – młodego homoseksualistę. Byłoby błędem sądzić jednak, że tłumacze chcieli zasugerować biseksualną naturę syna w *Ślubie*. Natomiast dla słów: „dutkanć” czy „palic” znaleźli niezbyt wyszukany ekwiwalent: oba słowa zdeformowali poprzez ich wydłużoną wymowę, czyli jąkanie („dutkanć” – „toutoucher” i „palic” – „ddoigt”)²⁴. Jąka się także – nie wiedzieć czemu – Ojciec, wymawiając imię syna, chyba tylko po to, by usprawiedliwić owo jąkanie w poprzednich dwóch przypadkach. Jak widać z tych kilkunastu przykładów, dotychczasowe tłumaczenia nie są niestety idealne, choć większość z nich uzyskała status kanonicznej wersji translatorskiej.

* * *

Sztuki Gombrowicza publikowało dotąd we Francji aż siedmiu wydawców. Nie bez znaczenia jest fakt, iż przez dłuższy czas ukazywały się one w prestiżowej serii („Les Lettres Nouvelles”) i że Gallimard w 2001 roku wydał wszystkie sztuki w jednym tomie (zresztą jedyny raz), a w dodatku w serii „folio”, kieszonkowej, w małym formacie, a więc taniej i popularnej²⁵. W ciągu około 40 lat ukazało się we Francji 14 publikacji książkowych (w tym dwa miesięczniki) zawierających sztuki Gombrowicza. Pojedynczo najczęściej publikowano *Operetkę*, bo aż cztery razy. Miała też ona największą liczbę wydań, bowiem ukazała się aż sześciokrotnie²⁶. Natomiast *Iwonę* i *Ślub* drukowano pięciokrotnie. Od lat 60. nie ma właściwie dziesięciolecia, w którym sztuki Gombrowicza nie byłyby we Francji wznawiane, przy czym aż czterokrotnie publikowano je zarówno w latach 80., jak i 90.

Ciekawostką może być fakt, iż większość wydań *Operetki* (zapewne nie zawsze przez przypadek) ukazało się w „gorącym” dla Polski czy Europy okresie:

²² Jest to informacja uzyskana od Maryli Laurent, która spektakl widziała.

²³ Akt I *Ślubu* w: W. Gombrowicz, *Dramaty*, s. 106 i 116. (Francuski przekład w: W. Gombrowicz, *Théâtre*, Paris 2001.) Zwraca też na to uwagę M. Miecznicka, *Gombrowicz à la française*, „Teksty Drugie” 2002, nr 3, s. 90.

²⁴ Zwraca też na to uwagę M. Miecznicka, *Gombrowicz à la française...*, s. 90.

²⁵ Witold Gombrowicz, *Théâtre*, édition établie et présentée par Rita Gombrowicz, Éditions Gallimard, Paris 2001.

²⁶ Pierwsze francuskie wydanie *Operetki* ukazało się w 1969 r., a ostatnie – w 2001 (w tomie z pozostałymi trzema dramatami Gombrowicza).

w 1969 roku (po studenckim maju, Praskiej Wiośnie i interwencji w Czechosłowacji wojsk Układu Warszawskiego), w 1970 roku (czas powstania „Solidarności”), w 1981 roku (po ogłoszeniu stanu wojennego), w 1989 roku (kilka dni przed rozpoczęciem obrad Okrągłego Stołu, tuż przed upadkiem komunizmu w Polsce, w roku zburzenia muru berlińskiego)²⁷. Być może mogło to świadczyć o skłonności do aktualizującej lektury ze strony wydawców.

* * *

Przypatrzmy się teraz, czy nad Sekwaną sztuki Gombrowicza chętnie „czytane” są przez znawców na scenie, bo tam jest nade wszystko ich miejsce. Częstotliwość pojawiania się *Ślubu* na scenach francuskich nie przyprawia o zawrót głowy: na każde dziesięciolecie przypada przeciętnie jedna lub dwie realizacje tej sztuki. Ogółem *Ślubów* we Francji było 8 lub 9²⁸, a na przykład w Niemczech – dwa razy tyle, bo 17²⁹. Jednak od 1992 do 2003 roku żaden teatr niemiecki nie zdecydował się na kolejne „czytanie” *Ślubu* na scenie, za to we Francji w ostatnich 9 latach doszło do dwóch znaczących realizacji tej sztuki³⁰. Właściwie połowa premier *Ślubu*, w tym trzy najważniejsze, odbyła się w Paryżu³¹. I trudno się temu dziwić. Sztuka, uznawana we Francji za bardzo trudną i niezbyt zrozumiałą, tylko tam ma szansę co jakiś czas zaistnieć i przejść kolejną próbę „czytania na scenie”. Dlatego choć ongiś w Lyonie i w Prowansji znaleźli się odważni realizatorzy *Ślubu* (w 1974 i w 1998 roku), trudno spodziewać się, aby w lekturowo-scenicznej recepcji tej sztuki mógł we Francji nastąpić jakiś przełom.

Operetka, podobnie jak *Ślub*, grana jest z identyczną niemal częstotliwością raz na dziesięć lat³². Wprawdzie od roku 2000 odnotowano we Francji aż 5 realizacji

²⁷ Francuskie wydania *Operetki: Opérette*, tłum. K. Jeleński i G. Serreau, Denoël, coll. Les Lettres Nouvelles, Paris 1969; *Opérette*, tłum. K. Jeleński, G. Serreau, Denoël, collection du TNP, Paris 1970 (zawiera 106 stron tekstu oraz 12 stron zawierających fotografie ze spektaklu w TNP dn. 20.01.1970, a także program spektaklu); *Opérette*, tłum. K. Jeleński, G. Serreau, Paris, « L'Avant-Scène », nr 449, 15.05.1970; *Opérette*, Denoël, Paris 1981; *Opérette*, tłum. K. Jeleński i G. Serreau, Denoël, Paris 1989; *Théâtre: Yvonne, princesse de Bourgogne – Le Mariage – L'Histoire (Opérette) – Opérette*, tłum. K. Jeleński, G. Serreau, Koukou Chanska, G. Sédir, Collection Folio (nr 3423), Gallimard, Paris 2001.

²⁸ Na podstawie własnych ustaleń autorki artykułu.

²⁹ Liczba przybliżona ustalona na podstawie pracy D. Pietrka, „*Szlachcica polskiego pojedynki cieśniów*”...

³⁰ Théâtre La Passerelle de Gap – Diphtong Compagnie: *Le Mariage* – W. Gombrowicz, przekład K. Chanska i G. Sédir, reżyseria i scenografia H. Colas, premiera 1998 rok (spektakl prezentowano także w Polsce na Festiwalu Gombrowiczowskim) i Comédie Française, *Le Mariage* – W. Gombrowicz, przekład K. Chanska i G. Sédir, reżyseria J. Rosner, premiera 2001 rok.

³¹ Prapremiera francuska 1963 rok (Concours des Jeunes Compagnies) – Théâtre Récamier: *Le Mariage* – W. Gombrowicz, przekład K. Chanska i G. Sédir, reżyseria J. Lavelli. Druga ważna realizacja – 1984 rok, Théâtre National de Chaillot: *Mariage* – W. Gombrowicz, przekład D. Martin, B. Schurbert, reżyseria D. Martin. Najnowsza realizacja – 2001 rok: w Comédie Française.

³² Dane o realizacjach *Operetek* we Francji na podstawie ustaleń własnych autorki artykułu.

tej sztuki, ale tylko dwie były sygnowane jej tytułem; pozostałe trzy to jej dalekie przeróbki. Ciekawostką może być fakt, iż jedyna w latach 90. *Operetka* (zresztą amatorska) okazała się szczególną lekturą: służyła bowiem celom terapeutycznym (zagrał ją zespół pacjentów kliniki psychiatrycznej)³³, stwarzając też pretekst do nakręcenia filmu dokumentalnego (zresztą uhonorowanego nagrodami festiwalowymi)³⁴. Nawiasem mówiąc, z udziałem schizofreników zrealizowano we Francji także *Historię*³⁵.

Sceniczne lektury *Iwony*, zrazu bardzo rzadkie, już w latach 90. wzrosły do piętnastu, co można uznać za przejaw rzeczywistej, ugruntowanej obecności tej sztuki na scenie³⁶. Warto jednak wspomnieć, że w tych samych latach 90. w Niemczech pokuszono się o *Iwonę* aż 38 razy³⁷, a więc ponad trzy razy częściej niż we Francji i nawet częściej niż w Polsce. Jednakże w ciągu ostatnich siedmiu lat doszło nad Sekwaną do około 30 premier *Iwony*³⁸, więcej niż gdziekolwiek, nawet dwukrotnie więcej niż nad Wisłą. Sztuka ta stała się więc w XXI wieku prawdziwym objawieniem dla wielu teatrów i widzów francuskich, a w odślanianiu jej waleńców uczestniczy też sporo zespołów scen niezależnych, półprofesjonalnych, studenckich (w tym ze szkół aktorskich) i amatorskich.

Czy ma rację Olaf Kuehl, twierdząc, że w Niemczech zanotowano najwięcej premier dramatów Gombrowicza na świecie?³⁹ Z dostępnych źródeł wynika, iż w Polsce było ich jednak nieco więcej (około 130)⁴⁰. Natomiast we Francji przygotowano prawie 90 premier sztuk polskiego autora, z czego – co warto podkreślić – aż około 70 przypada na lata 90. i po 2000 roku⁴¹. To budująca statystyka. Najnowsza premiera *Iwony* prezentowana była gościnnie także w Lille (w czerwcu 2007 roku)⁴², jedynym bodaj z ośmiu największych miast we Francji, gdzie autor *Ślubu* jeszcze nie zaistniał premierowo w zawodowym teatrze lub na scenie szkoły aktorskiej.

³³ Obsadę *Operetki* stanowili pacjenci szpitala psychiatrycznego. Premiera w reżyserii Marie Leydier odbyła się w 1995 roku na terenie Clinique de Cour-Cheverny w Chateau de la Borde.

³⁴ Długometrażowy film dokumentalny Nicolasa Philiberta *La moindre des choses (Drobnostka)* z 1996 roku zdobył liczne nagrody i wyróżnienia na festiwalach m.in. w San Francisco, Poczdamie, Montrealu, Rotterdamie i Locarno.

³⁵ Spektakl w reżyserii Didiera Calleja zrealizowany został w 1999 roku z udziałem Compagnie La Machinante i pacjentów szpitala psychiatrycznego w Lagny.

³⁶ Na podstawie ustaleń własnych autorki artykułu

³⁷ Dane ustalone na podstawie pracy D. Pietrka, „*Szlachica polskiego pojedynki cieniów*”...

³⁸ Dane na podstawie ustaleń własnych autorki artykułu.

³⁹ *Dla elitarnego czytelnika*. Rozmowa z prof. prof. R. Fieguthem i W. Kośnym oraz dr. O. Kuehlem, niemieckimi badaczami twórczości Witolda Gombrowicza. Rozmawiał R. Bubnicki, „Rzeczpospolita” 4 VIII 2004.

⁴⁰ Źródło: Baza realizacji, polski portal teatralny, e-teatr.pl.

⁴¹ Dane na podstawie ustaleń własnych autorki artykułu.

⁴² Maelström Théâtre, Roubaix: *Yvonne, princesse de Bourgogne* – W. Gombrowicz, reżyseria V. Debarge.

* * *

W przypadku francuskich tekstów krytyczno-badawczych dotyczących dramatów Gombrowicza różne strategie interpretacyjne wiążą się niekiedy z wykładaniami scenicznymi: potwierdzając je lub inspirując. Warto zwrócić uwagę na szczególnie sposób czytania sztuk autora *Ślubu* poprzez kontekst historyczny i biograficzny – z jednej strony, i estetyczno-literacki – z drugiej.

Kontekst historyczny wywołuje dwa hasła: Maj 1968 i Polskę. W kontekst Maja i lewacko-anarchistycznych poczynań wpisywał się np. finał *Operetki* w reżyserii Jorge Lavellego z 1971 roku⁴³, w którym Albertynka jawiła się niczym Wolność prowadząca lud na barykady w otoczeniu półnagich rewolucjonistów-bojowników, którzy zaciskali pięści i wyciągali w górę pistolety maszynowe⁴⁴. Być może spod znaku Che Gevary czy Czerwonych Brygad albo Frakcji Czerwonej Armii. Groźne zatem memento czy naiwna apoteoza idei rewolucji? Rok wcześniej II akt *Operetki* Jaquesa Rosnera⁴⁵ kończył się rozpadem murów-dekoracji i jakby (co próbowano sugerować) nawet teatru; przypomnieć warto, że teatr uosabiał tradycyjną Instytucję, z którą Maj usiłował się także rozprawić⁴⁶. Naga Albertynka w tej realizacji odsyłała zaś do niedawnej rewolucji seksualnej z lat 60., która również symbolizowała łamanie tabu i konwencji⁴⁷.

Rosine Georgin w książce *Gombrowicz* z 1977 roku⁴⁸ tłumaczyła, że nie rewolucja, ale młodość, która nie wciska żadnych programów, zwycięża w *Operetce*⁴⁹, jakby zapominając, że młodzieżowa rewolta 1968 roku bez programów się jednak nie obyła. I wreszcie należałoby przywołać jeszcze paryski *Ślub* Daniela Martina w „orwellowskim” roku 1984. Ten spektakl odczytywano także jako podzwonne Maja 1968. Jeśli *Operetka* miała przepowiadać Maj, to *Ślub* Martina pokazywał, jak się to proroctwo dopełnia – sugerował recenzent⁵⁰. Pijacko-orgiastyczne towarzystwo Pijaka wprowadzało na scenę atmosferę seksualnej swobody i nie-

⁴³ Schauspielhaus, Bochum: *Opérette* – W. Gombrowicz, przekład Walter Tiel, reżyseria J. Lavelli, premiera 1971 rok.

⁴⁴ D. Pietrek, „*Szlachcica polskiego pojedynki cieniów*”..., s. 247–248.

⁴⁵ Théâtre National Populaire: *Opérette* – W. Gombrowicz, przekład K. Jeleński, G. Serreau, reżyseria J. Rosner, premiera 1970 rok.

⁴⁶ *W 1968 roku nawet instytucja teatru kojarzyła się źle*. Rozmowa I. Sadowskiej-Guillon z J. Lavellim, „*Operetka w teatrze Lavellego*”, „Teatr” 1990, nr 1.

⁴⁷ Jerry Goralnik, aktor The Living Theatre (będącego w latach 60. heroldem także rewolucji seksualnej), z przekorą mówi podczas poznańskiego festiwalu teatralnego MALTA 2007, że seks to naturalna część naszego życia i że nagość jest piękna, więc nie byłoby nic złego, gdyby nawet mężowie stanu obradowali nago. „Złamalibyśmy w ten sposób jedno z niezrozumiałych dla nas tabu współczesnego systemu politycznego”. Patrz: „*Dlaczego rządy oraz parlamenty nie miałyby obradować nago?*”. Rozmawiał J. Cieślak. „Rzeczpospolita” 27 VI 2007.

⁴⁸ R. Georgin, *Gombrowicz*, « L'Age d'Homme », Lozanna 1977.

⁴⁹ Tamże, s. 93.

⁵⁰ A. Schiller, *Francuzi grają ślub*, „Dialog” 1984, nr 8.

skrepowanej żadnymi konwenansami wolności. Mania symbolizowała rozdartą kobiecość współczesną: uległą i uczuciową oraz rozpustną i sprzedajną⁵¹. Henryk uosabiał z kolei młodzieżowy bunt, anarchistyczny, eksperymentujący społecznie, uprawiający polityczne happeningi, wywołany pragnieniem władzy i nowego porządku⁵². Ale ów bunt był skażony »złą wiarą«, »złem immanentnym«, czego symbolem był Pijak, modnie ubrany i z długimi włosami. Okazał się on współczesnym Antychrystem-Szatanem, który na końcu triumfował: swoisty – jak trafnie zauważyła wysłanniczka „Dialogu” – »Diabolus vicisti«. Może też był symbolem starego porządku, niezniszczalnego (przecież przywódca Maja czy lewacy bojownicy znaleźli się potem na szczytach establishmentu, np. Daniel Cohn-Bendit czy Joschka Fischer). A zatem *Ślub* odczytany został jako współczesna utopia negatywna w przestrzeni scenicznej – „kosmiczno-futurystycznej”, wywiedzionej przez reżysera z powieści *Kosmos*.

Skoro już przez była o Szatanie, warto przywołać też Boga. Otóż Rosine Georin, w cytowanej już pracy, doszukuje się jego obecności w... postaci Fiora. Twierdzi, że to Jahwe w stylu Franza Lehara, który w obliczu ziemskiej katastrofy i chaosu okazuje się bezradny, bez boskiego planu świata. Bóg-Fior – w ujęciu francuskiej autorki – próbuje z chaosu stworzyć na nowo świat. Georin uważa, że scena, kiedy Fior z ciemności wydobywa światłem latarki różne monstra, to parodia stworzenia świata. Bóg-Fior, jak pisze badaczka, tak jest przerażony ową wizją, nad którą nie panuje, że słowami Fiora usiłuje napomykać o potrzebie Sądu Ostatecznego⁵³.

Z kolei historia Polski – ujęta jakoby symbolicznie w *Ślubie* – ujawnia się w znanej interpretacji Luciena Goldmanna na łamach „France Observateur” (6 II 1964)⁵⁴. Uznał on, że akcja sztuki to groteskowa kronika wielkich wstrząsów od 1917 do 1945 roku, a także kronika reperkusji tych wydarzeń w ludzkich umysłach. Karczma, dom ojcowski, to ojczyzna, mowa matki – językiem ojczystym, Mania to naród, lud, ślub to uprawomocnienie władzy itp.⁵⁵ Henryka zaś utożsamia ze stalinizmem, dyktaturą, tyranią, a Władzia – z ideowymi, czystymi socjalistami⁵⁶. *Ślub* – zdaniem Goldmanna – pokazuje schemat ustanawiania władzy rewolucyjnej i ludowej tudzież jej przemiany w dyktaturę. To sztuka o rewolucji,

⁵¹ Tamże.

⁵² Nawiasem, mówiąc, Gombrowicz bardzo krytycznie ocenił wydarzenia roku 1968. „Potwór młodości”, „heca na wielką skalę”, „obok pewnej autentyczności, jakaż atmosfera dusząca głupstwa i frazesu” – pisał. „Młody – potężny, groźny, prorok, natchniony, mściciel, anioł lub demon” – dodawał zjadliwie. Patrz: W. Gombrowicz, *Testament. Rozmowy z Dominique de Roux*, Kraków 1966, s. 128–131.

⁵³ R. Georin, *Gombrowicz...*, s. 96–97.

⁵⁴ L. Goldmann, *Krytyka nic nie rozumiała*, przekład I. Kania, w: W. Gombrowicz, *Publicystyka, wywiady, teksty różne 1963–1969*, Kraków 1997.

⁵⁵ L. Goldmann, *Krytyka nic nie rozumiała...*, s. 26 i 28.

⁵⁶ Tamże, s. 28.

stalinizmie, socjalistach, którzy odmawiając kompromisu z władzą, skończyli samobójstwem⁵⁷. Także w szkicu o Genecie poświęcił Goldmann trzy strony *Ślubowi*, uznając tę sztukę za odpowiednik *Balkonu*⁵⁸, tyle że ujmującą doświadczenia krajów wschodniej Europy⁵⁹. Niemiecki badacz Norbert Franz potwierdza, że *Ślub* to wprawdzie model Polski z jej sytuacją polityczną z końca lat 40., jednak nie w rozumieniu Goldmanna⁶⁰.

Kontekst biograficzny był przywoływany już we wczesnych realizacjach teatralnych. W biografii szuka się klucza lub przynajmniej zakotwiczenia. Swoisty biografizm ujawnia się także w ostatnich latach, świadczy o tym zarówno książka Jean-Pierre Salgasa (*Witold Gombrowicz ou l'athéisme généralisé*, Seuil 2000)⁶¹, jak i *Ślub* na scenie Comédie Française, zrealizowany kilka miesięcy później, w 2001 roku. Już na pierwszy rzut oka Henryk w spektaklu Jacquesa Rosnera to Gombrowicz, walizka miała naklejki z Warszawy i Buenos Aires⁶², a w tle widniały symbole typowo polskie – krzyż i płot⁶³. Inscenizator potraktował autora jako składnik tekstu, bo taka lektura sceniczna miała prowadzić do ujawnienia właściwości tegoż tekstu. W tej interpretacji każdy element *Ślubu* pozwalał się interpretować jako świadomy lub nieświadomy przejaw świata intymnego autora, jego sytuacji wewnętrznej. Taki styl czytania Rosnera zdawał się bliski czytaniu Jarockiego w jego *Błądzeniu*, też szukającego w utworach Gombrowicza śladu zmagania autora z własną tożsamością, z zagadkowością ludzkiego losu. Przy czym Jarocki i Rosner posłużyli się wskazówkami Jeleńskiego⁶⁴, który jako pierwszy zauważył, że Gombrowicz wprowadzał rodzinę w strukturę kolejnych dramatów, a sam był poniekąd księciem Filipem z *Iwony* czy Henrykiem ze *Ślubu*.

⁵⁷ Tamże, s. 28 i 29.

⁵⁸ L. Goldmann, *Le théâtre de Genet. Essai d'étude sociologique*, w: *Sociologie de la littérature. Recherches récentes et discussions*, Bruxelles 1977, s. 9–34 (przedruk: L. Goldmann, *Teatr Geneta – studium socjologiczne*, w: *W kręgu socjologii teatru na świecie*, red. T. Pyzik i E. Udalska, Wrocław 1987, s. 148).

⁵⁹ Kryzysowi społecznemu i politycznemu – dowodził Goldmann – odpowiada w *Ślubie* kościół w ruinie; zdegradowanie domu ojczystego do karczmy to kryzys, który poprzedził w Polsce drugą wojnę światową; sprzymierzenie się intelektualistów (Henryk) z groźnym i dzikim motłochem (Pijak) to dowód, że nie stanęli oni po stronie tradycyjnych wartości i dawnej wiary; samobójstwo Władzia to „usunięcie i zabójstwo rewolucjonistów wiernych dawnym ideałom i swemu związkowi z ludem”, a religia ludzka pozbawiona transcendentalnego pierwiastka prowadzi do dyktatury. (Tamże, s. 149–150)

⁶⁰ N. Franz, *Kwiat utracony zamiast ślubu. Struktura tekstu i logika interpretacyjna w „Ślubie” Witolda Gombrowicza*, w: *„Patagończyk w Berlinie”...*

⁶¹ Polski przekład: J.-P. Salgas, *Witold Gombrowicz lub ateizm integralny*, tłum. J.M. Kłoczowski, Warszawa 2004.

⁶² Rozmowa M. Miecznickiej z A. Sewerynem, *Nie można grać abstrakcyjnie*, „Gazeta Wyborcza” 26 IV 2001.

⁶³ E. Virol, „*Ślub*” w *Comédie-Française*, „Recogito” nr 10 – źródło: strona internetowa Recogito – pismo Stowarzyszenia Apostolstwa Katolickiego w Paryżu.

⁶⁴ *Duchowy portret artysty*. Z.J. Jarockim rozmawiał J. Bończa-Szablowski, „Rzeczpospolita” 29 V 2003.

Spektakl Rosnera to Gombrowicza pisanie na scenie, jego pisarskie obsesje, skrajnie indywidualistyczne widzenie świata (w którym niejeden widz znaleźć mógł cząstkę swojej prawdy, swoich rozterek, wątpliwości, uwikłań czy obsesji), jego urojenia, koszmary, ciemne zakątki świadomości. To wreszcie odkrywanie w Gombrowiczu „ciemnego nurtu” (przypomnieć tu warto tytuł książki Markowskiego)⁶⁵. W taki sam sposób *Ślub* odczytuje Jean-Pierre Salgas. Píše, że to najbardziej intymny tekst Gombrowicza, że to jedyny tekst, który rozgrywa się w jego (autora) głowie⁶⁶. Rosner i Salgas podążają zatem tym samym tropem.

Ciekawe są także inne konteksty, w jakich odczytują, czy w jakie wpisują dramaturgię Gombrowicza twórcy teatralni. Jorge Lavelli w prapremierowym *Ślubie* z 1963 roku pokazał świat po katastrofie, upadku wartości i śmierci Boga. Osadzając rzecz wśród wraków samochodów na scenie, odsyłał do Francisco Arrabala i jego sztuki *Cmentarzysko samochodów* z 1958 roku⁶⁷, do jego teatru panicznego i teatru okrucieństwa Artauda⁶⁸, a poprzez polskie koneksje (scenografię projektowała Krystyna Zachwatowicz) do Tadeusza Borowskiego („zostanie po nas złom żelazny”) i do polskiego turpizmu (estetyki brzydoty). Nawiasem mówiąc, znacznie później niemiecki badacz Heinrich Kunstmann wspomni też o turpizmie *Iwony*⁶⁹.

Iwona z kolei czytana była najpierw poprzez surreálną błazenadę (aktorzy wchodzili i wychodzili z szaf⁷⁰ w przedstawieniu Lavellego z lat 60.)⁷¹, a potem poprzez malarstwo Velasqueza⁷², w którym postaci poruszały się niekiedy po wielkiej posadzce-szachownicy jak figury szachowe⁷³ (tu aluzja do ulubionych

⁶⁵ M.P. Markowski, *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Kraków 2004.

⁶⁶ J.-P. Salgas, *Witold Gombrowicz lub ateizm integralny...*, s. 108.

⁶⁷ Lavelli w swoim prapremierowym przedstawieniu *Ślubu* – podobnie jak Arrabal w *Cmentarzysku samochodów* – epatował brutalnością, ukazując zagubienie człowieka w cywilizacyjnym chaosie. Po wielu latach komentował tak swoje przedstawienie: „Na tle ogromnego cmentarzyska, jakim była powojenna Europa, *Ślub* wyznaczał zupełnie nowe możliwości, nieporównywalne z teatrem absurdu, bo wyszłe z odrębnej kultury” („Zapłodnić wyobraźnię”. Z J. Lavellim rozmawia A. Kumor, *Teatr Witolda Gombrowicza*, „Pamiętnik Teatralny” 2004, s. 150).

⁶⁸ Ten ostatni kontekst dostrzegali wyraźnie recenzenci prasowi, np. B. Poirot-Delpech, „*Le Mariage*” de Witold Gombrowicz, « Le Monde » 12 I 1964 lub C. Mégrét, *Un épouvantable cauchemar*, « Carrefour » 15 I 1964.

⁶⁹ H. Kunstmann, *O „Iwonie, księżniczce Burgunda” Witolda Gombrowicza*, w: „*Patagończyk w Berlinie*”...

⁷⁰ Podkreślają to w recenzjach: G. Sandier, *La danse de la mort et de l'amour*, « Arts » 13 X 1965 i J.-J. Gautier, *Yvonne, princesse de Bourgogne*, « Le Figaro » 6 X 1965.

⁷¹ Théâtre de Bourgogne, Paryż: *Yvonne, princesse de Bourgogne*, przekład K. Jeleński, G. Serreau, Zachwatowicz, premiera 1965. reżyseria J. Lavelli, scenografia K. Zachwatowicz.

⁷² M. Thébaud, *Une pacifiste chez les tueurs en dentelle*, « Le Figaro » 21 XI 1998, s. 31 [cytowana w recenzji wypowiedź reżysera – Y. Beaunesne'a]. (w spektaklu Beaunesne'a z lat 90.), Compagnie des Petites Heures: *Yvonne, princesse de Bourgogne*, przekład: Y. Beaunesne, A. Kumor, R. Wentzig, reżyseria Y. Beaunesne, premiera 1998 rok.

⁷³ Zwracają na to szczególną uwagę recenzenci, np. A. Coppermann, *L'insupportable différence*,

przez autora szachów, ale nade wszystko do „gry” jako jednego z paradygmatów twórczości Gombrowicza).

Francuskie *Iwony* sceniczne nie zmiierzają jednak ku radykalnym interpretacjom, nie nastawiają się na odsłanianie ukrytego, nie wpisują się – jak wiele niemieckich – w rozrachunki społeczne np. z drobnomieszczaństwem⁷⁴ czy światem bezdusznego biznesu⁷⁵. Koncentrują się na znalezieniu atrakcyjnego wizualnie klucza teatralnego, na groteskowej baśni z melodramatycznym wydźwiękiem (kobieta w opresyjnym świecie). Ciekawostką mogła też być paryska *Iwona* w konwencji lalkowej sprzed kilku lat⁷⁶. Wspomnę tylko, że lalkowa światowa premiera *Wesela* też odbyła się w Paryżu⁷⁷, a z kolei lalkowa *Operetka* we Włoszech miała żywą tylko Albertynkę (oczywiście „sauté”) ⁷⁸.

Jean-Pierre Salgas widzi w Albertynce alegorię zmartwychwstania⁷⁹. Także Brigitte Schultze i Jan Conrad uważają, że Albertynka to odniesienie do zmartwychwstania Chrystusa⁸⁰. Georgin uznaje, że Albertynka wieści zwycięstwo kobiecości. Jej zdaniem dorosłemu, sztywnemu, skostniałemu społeczeństwu męskiemu (patriarchalnemu, autorytarnemu) przeciwstawia Gombrowicz nie-dojrzałą kobietę, która odrzuca ustalone normy (strój) i zachłanność (konsumpcjonizm)⁸¹. Można by rzec, że prekursorką byłaby już pewnie księżna Irina z *Szewców*, która wieściła „lepszy” babomatriarchat, gdyby nie fakt, że Albertynka – zdaniem Georgin – stanowi poniekąd prefigurację śmierci⁸².

U Gombrowicza – zauważa Salgas – człowiek nowoczesny jest kobietą, wręcz dziewczyną. Ale owo kobiece wcielenie „nowoczesności” to – jego zdaniem – nic innego jak tylko kultura bawiąca się w naturę albo dojrzałość odgrywająca nie-dojrzałość. Mamy zatem w *Operetce* do czynienia z pochwałą nagości, która *de facto* staje się gębą niedojrzałości – zauważa francuski badacz. A więc czyż nie jest ona kolejną miną Gombrowicza? Nawet Bóg ustępuje Młodości – pisze Salgas (a zatem młodość to nowe bóstwo – można by dodać)⁸³.

« Les Échos » 24 XI 1998, s. 63, J.-L. Perrier, *L'insupportable différence d'Yvonne sur l'échiquier de la bêtise*, « Le Monde » 1 XII 1998, s. 30 i M. La Bardonnie, „Yvonne”, *la princesse qui détonne*, « Libération » 24 XI 1998, s. 40.

⁷⁴ D. Pietrek, „*Szlachcica polskiego pojedynki cieniów*”..., s. 89–90 i 123–128.

⁷⁵ Tamże, s. 90–91, 146–147 i 174.

⁷⁶ Compagnie La Machine: *Yvonne, princesse de Bourgogne* – W. Gombrowicz, reżyseria J.-P. Laurent, premiera 2001.

⁷⁷ Przy użyciu lalek kartonowych teatr „Art et Action” wystawił w Paryżu *Wesele* w 1923 roku.

⁷⁸ Teatro della Tosse w Genui: *Operetta* – W. Gombrowicz, reżyseria A. Romeo, premiera 2001.

⁷⁹ J.-P. Salgas, *Witold Gombrowicz lub ateizm integralny*..., s. 265.

⁸⁰ B. Schultze/J. Conrad, *Metateatr Witolda Gombrowicza*...

⁸¹ R. Georgin, *Gombrowicz*..., s. 99.

⁸² Tamże, s. 99.

⁸³ J.-P. Salgas, *Witold Gombrowicz lub ateizm integralny*..., s. 120.

W tej sytuacji naga Albertynka z *Operetki* z 2003 roku⁸⁴ jawiła się jako „Wenus podrzędnej mitologii”⁸⁵, zachwycająca widzów swym nagim ciałem, spektakl dla oczu, emblemat piękna, jakos tam erotyczny, ale – mówiąc słowami Jarzębskiego – nie obiecujący żadnych spełnień⁸⁶. Reżyser Christian Gangneron odczytał *Operetkę* jako zabawę z zadekretowanym już przez klerków końcem historii i ideologii, z poczuciem ulgi, że mamy wszelkie konwulsje, wichry i burze dziejowe poza sobą. Gangneron powtarza więc jakby za autorem *Ferdýdurke*: „koniec i bomba, a kto słucał i patrzył ten trąba”. Czy można się zatem dziwić niektórym tytułom prasowym: „Śmiać się z końca świata” albo „Koniec wszystkiego! Pozwólcie mi się śmiać”⁸⁷?

Świat w takim ujęciu został prześmiewczo przyrównany do rzeczywistości rodem z masowej wyobraźni – „Titanica”. Toniemy, ale bawimy się do końca (taniec na wulkanie⁸⁸ – jak to określił jeden z recenzentów przy okazji wcześniejszej *Operetki* Jacquesa Rosnera, nawiązując być może do pamiętników Daisy Hochberg von Pless)⁸⁹. Oczywiście przy muzyce, którą – jak stwierdził kompozytor – można by grać także na „Titanicu”⁹⁰ (nic więc dziwnego, że złodziejaszków ubrano w marynarskie trykoty)⁹¹.

Rozbudowane i perfekcyjne układy choreograficzne miały coś z atmosfery thrilleru z teledysku Michaela Jacksona⁹². O mistrzu Fiorze jeden z recenzentów pisał, że „to taki Józef Stalin o wyglądzie Freddiego Mercury”⁹³, który jednocześnie przypominał stylem Karla Lagerfelda – ekscentrycznego projektanta mody⁹⁴. Także kostiumy i dekoracje wręcz odwoływały się do ikon współczesnej popkultury, reklamy i mody. Np. dwóch złodziejaszków wyjęto jakby z reklam mody Jean-Paula Gautiera, na których modele wyglądają jak umięśnieni marynarze⁹⁵. Także styl dekoracji zapożyczono od Gilberta & George’a i Pierre’a & Gilles’a⁹⁶, fotografików stosujących nieco „egzotyczne” tło czy scenerię rodem z tandetnych pocztówek i operetek.

⁸⁴ Grand Théâtre de Reims: *Opérette*. W. Gombrowicz, przekład K. Jeleński, G. Serreau, reżyseria Ch. Gangneron, premiera 2003 rok

⁸⁵ Określenie W. Gombrowicza z: *Testament. Entretien avec Dominique de Roux*, Gallimard Folio, 1996.

⁸⁶ J. Jarzębski, *Gombrowicz i natura*, „Teksty Drugie” 2005, z. 3.

⁸⁷ M. Parouty, *Rire de la fin du monde*, « Les Échos » 23 I 2003 i Ch. Gangneron, „*La fin du tout! ... Laissez-moi rire!*” (program spektaklu).

⁸⁸ R. Kanters, *Tinette sur un volcan*, « L’Express » 9 II 1970.

⁸⁹ *Taniec na wulkanie 1973–1918* Daisy Hochberg von Pless to opis nieustającego karnawału w życiu żony pruskiego księcia – zanim świat objęła wojna światowa.

⁹⁰ D. Villatico – Wywiad z kompozytorem O. Strasnoyem w programie spektaklu.

⁹¹ M.A., *Folle opérette*, « Elle » 24 II 2003.

⁹² Tamże.

⁹³ Tamże.

⁹⁴ Tamże.

⁹⁵ Tamże.

⁹⁶ Tamże.

I również muzyka nawiązywała do tzw. niższych gatunków muzycznych, jak tańce latynoamerykańskie⁹⁷, cha-cha czy rumba, jazzowe tonacje, a nawet disco czy techno⁹⁸. „Muzyka jest uwodzicielska” – komplementował „Le Monde”. Zabawa na sto dwa. „Chociaż koniec ze światem, proletariatem bawmy się jak grzechotką” – chciałoby się zacytować tu dwuwiersz Gałczyńskiego. Czyżby pop-Gombrowicz na nowe czasy?⁹⁹

Maryla Laurent zwraca uwagę na fakt (wcześniej już sygnalizował to Marek Tomaszewski), iż autor *Ślubu* posiada we Francji bogatą bibliografię, a francuscy autorzy opublikowali wiele książek i artykułów na temat jego twórczości, czym nie może się poszczycić ani Miłosz, ani Szymborska, ani żaden z polskich pisarzy współczesnych¹⁰⁰. To wszystko prawda, nie umniejszając wkładu francuskich badaczy w zasoby światowej gombrowiczologii, trzeba jednak pamiętać, że ich lektury mają bardzo ograniczony zasięg (obieg) i że tak naprawdę Gombrowicz jest dziś we Francji pisarzem żywym i obecnym dzięki wielu wydaniom wszystkich jego utworów, a szczególnie ich scenicznym realizacjom (także prozy). Bo to właśnie teatr, jak żartobliwie mawiał autor *Ślubu*, dodaje mu seksapilu¹⁰¹.

⁹⁷ Y. Bourgade, *Une comédie en musique*, « Le Figaroscope » 29 I 2003.

⁹⁸ F. Lafon, *Le jeu des contraires*, « Le Monde » I 2003.

⁹⁹ Brak już *Operetce* tej niszczycielskiej siły, jaką ma *Ferdydurke* czy *Pornografia* – pisał jeden z recenzentów (M. Parouty, *Rire de la fin du monde...*).

¹⁰⁰ M. Laurent, *Przyprawianie gęby Gombrowiczowi...*, s. 165.

¹⁰¹ *Rozmowa z Ritą Gombrowicz...*, s. 146.