

MIROŚLAW GRZEGÓRZEK

Zespół Szkół Licealnych i Technicznych w Wojniczu
<https://orcid.org/0000-0002-4857-2548>
mgrzegorzek@polonline.pl

Kompot Gombrowicza do ryby Wokulskiego – o Formie i autoprezentacji jako jeszcze jednej wersji *theatrum mundi*

Metafora Szekspira stała się dziś centralną zasadą
nauki o społeczeństwie.
(R. Dahrendorf, *Homo Sociologicus*)

Streszczenie

Mimo że poza gatunkiem *Lalkę* Prusa i *Ferdydurke* Gombrowicza zdaje się dzielić niemal wszystko, wnikliwy czytelnik nie może oprzeć się wrażeniu istnienia miejsca wspólnego w postaci twórczego wykorzystania w obu utworach starej metafory: świata jako teatru. Komparatystyczna lektura wybranych scen, połączona z analizą zachowań głównych postaci, pozwala postawić tezę, iż zarówno Prus, jak i Gombrowicz antycypowali w swoich najsłynniejszych powieściach teorię autoprezentacji, genetycznie związaną ze starą metaforą Szekspira, jednak zdefiniowaną na pograniczu socjologii i psychologii dopiero w drugiej połowie XX w.

Słowa kluczowe: *theatrum mundi*, Forma, autoprezentacja, Prus, Gombrowicz

„O zachowaniu się przy stole” raz jeszcze

Na początek, na pierwszy rzut oka i pozornie, tylko dwie lekcje (anty)savoir-vivre’u; pierwsza udzielona gospodarzom przez parweniusza Wokulskiego w podupadającym salonie jaśnie wielmożnych państwa Łęckich:

Wokulski bez najmniejszego apetytu zjadł kilka łyżek chłodniku, zapił portweinem, potem próbował połędwicy i zapił ją piwem. Uśmiechnął się, sam nie wiedząc czemu, a w przystępie jakiejś żakowskiej radości postanowił robić błędy przy stole. Na początek, skosztowawszy połędwicy, położył nóż i widelec na podstawce obok talerza. [...] Podano sandacza, którego Wokulski zaatakował nożem i widelcem. „Jacyście wy głupi!” – pomyślał Wokulski, czując, że budzi się w nim coś niby pogarda dla tego towarzystwa¹.

¹ B. Prus, *Lalka*, t. 1, oprac. J. Bachórz, Warszawa–Wrocław 1991, s. 419–420.

Druga w pokoju jadalnym progresywiŝtów – Wiktora, Joanny i Zuty Młodziaków:

Właŝciwie było doŝć przyjemnie. [...] A było mi właŝciwie wszystko jedno. I czułem, że odzyskałem moŝność, poniewaŝ jest mi wszystko jedno [...]. Więc aby utwierdzić się w ubóstwie i zaznać, jak bardzo jest mi wszystko jedno, jak niegodny jestem czegoŝkolwiek, zacząłem babrać się w kompocie, wrzucałem okruszyny, śmiecie, gałki z chleba, bełtałem łyżeczką. [...] Jadłem ciagle, bo dla czegoŝ miałbym nie jeŝć? – wszystko zjem, zdechłego szczura, wszystko jedno...².

Pozornie, bo przy ponownej, wnikliwszej lekturze zaczyna dominować wrażenie dziwnej zbieŝności i – paradoksalnie – (a)symetrii: dwa salony pozorów, w których obydwóm, czującym w nasileniu swojå „lalkowatå”, nieautentycznå osobnoŝć i nieprzystawalnoŝć do otoczenia, po gombrowiczowsku „złydczonym”, „upupionym” i „ugębionym” bohaterom, staje się nagle z jakiegoŝ powodu wszystko jedno (to „wszystko jedno” wydaje się szczególnie waŝne!) i z „ŝakowskå” przekorå postanawiajå jeŝć przeciw-komuŝ – a moŝe raczej przeciw-czemuŝ (czym jest to „Coŝ” – jest intrygujåce!); dwie zblazowane panny – zepsuta arystokratka i nie mniej zepsuta postępowa pensjonarka, które ubezwłasnowolniajå swym magnetycznym oddziaływaniem dwóch próbujåcych odzyskać siebie (nie)dojrzałych³ męczyzn; dwie pary straŝników pewnego obowiåzujåcego porzådku – hierarchii – konfiguracji – systemu relacji: Florentyna i Tomasz Łęcki oraz Joanna i Wiktor Młodziakowie.

Ten system konwencji narzuconych przez oficjalnå sytuacjå konsumpcji poŝilku, a poŝrednio – przez system relacji społecznych, w postaci krzyŝujåcych się spojrzeñ, gestów, gier, póz i masek nakładanych przez szeroko pojętå kulturę⁴, roboczo nazwać moŝna w obu przypadkach konwenansem, etykietå lub po gombrowiczowsku – postawå, stylem, fasonem, tonem, sposobem bycia, gatunkiem człowieczeñstwa – Formå⁵.

Przyjętå hipotezå potwierdzałyby takŝe inne zmienne definiujåce omawiane pojęcie u Gombrowicza: Forma, ta „siła z ludzi”, jest zawsze „formå-ku-czemuŝ”, „formå-wobec-czegoŝ”, zawsze tworzy się w kontakcie międzyludzkiem i warunkuje go, umoŝliwiajåc realizacjå okreŝlonych stereotypów społecznych, pozwala się dostroić do otoczenia⁶. Oczywiŝcie „forma to coŝ o wiele więcej niŝ zwykły konwenans społeczny”, co podkreŝla nie tylko Gombrowicz w *Dzienniku*⁷.

Takŝe krytycy i badacze spuŝcizny autora *Ŝlubu* zauwaŝajå nieredukowalnoŝć pojęcia Formy wyłåcznie do fenomenu socjologicznego, jednakŝe obecnoŝć w próbach (auto)definicji Formy słów-kluczy, takich jak: drugi, inny, maska, człowiek, zwiåzek, grupa społeczna, osoba, autentycznoŝć, międzyludzkoŝć, aktor (naturalny), sztucznoŝć, oficjalnoŝć, prywatnoŝć, niedojrzałoŝć⁸ – oraz wstępnå zesta-

² W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, Kraków 1989, s. 135–136.

³ Oczywiŝcie szczególnie w wypadku Józia chodzi tu o dojrzałoŝć wynikajåcå z metryki.

⁴ Por. B. Schulz, *Proza*, Kraków 1964, s. 486.

⁵ Por. J. Jarzębski, *Pojęcie formy u Gombrowicza* [w:] *Gombrowicz i krytycy*, wybór i oprac. Z. Łapiñski, Kraków 1984, s. 315.

⁶ Por. tamŝe, s. 316.

⁷ W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1969*, Kraków 2007, s. 340.

⁸ Tamŝe, s. 340–342.

wienie z *Ferdydurke* Lalki Prusa, w której pierwiastek socjologiczny stanowi jeden z rudymenarnych komponentów powieści, uzasadnia wyeksponowanie i skupienie szczególnie na tym aspekcie pojęcia Formy.

Zarazem pojawiające się w wypowiedziach literaturoznawców dotyczących *Lalki* Prusa, zbieżnych z powyższymi wstępnymi uwagami i spostrzeżeniami, aspektów czytania świata przedstawionego utworu poprzez pryzmat komplikacji relacji międzyludzkich, rodzących się na przecięciu wzorku, gdzie nie ma ucieczki od „luster”, (nie)odwzajemnionych spojrzeń, podglądań i pozornych „nie(do)widzeń”, pozwala na postawienie pytań, na które odpowiedź powinna pomóc znaleźć dalsza część tekstu: 1) Czy Prus-realista, choć „pisarz nowoczesny”⁹, i Gombrowicz, awangardowy nonkonformista, w obu scenach dotyczą tego samego problemu szeroko pojętego „teatru międzyludzkiego”?; 2) Czy zarówno autor *Emancypantek*, jak i twórca Filidora poprzez koncentrację na kwestii kształtu i mechanizmów interakcji społecznej antycypują problemy współczesnych psychologicznych teorii autoprezentacji i jej mechanizmów?

Maski, miny, pozy, wszelkie gry międzyludzkie to bowiem, jak ustalili badacze autoprezentacji – Erving Goffman, Edward E. Jones, Thane S. Pittman, Barry R. Schlenker, Mark Leary i Robin M. Kowalski¹⁰, nic innego, tylko domena autoprezentacji jako warunku relacji społecznych, gdyż z socjologicznego punktu widzenia autoprezentacja warunkuje prawidłowość mechanizmu interakcji międzyludzkiej¹¹. I mimo że Gombrowicz nie posługuje się w swych refleksach teoretycznych pojęciem „interakcja”, to jednak badacze jego spuścizny nie mają wątpliwości, iż zagadnienie to zajmuje niezwykle ważne miejsce w jego twórczości, bowiem „człowiek jest nieustannie wmotany w grę z innymi, którzy go określają, wywierają na niego wpływ, oddziałują”¹².

Skomplikowany system luster

Człowiek nieustannie podporządkowuje się określonym formom i zarazem permanentnie narzuca je innym. Według autora *Trans-Atlantyku* Forma rodzi się i potęguje w skomplikowanym systemie widzenia siebie w oczach innych. Z takim jej rozumieniem, upostaciowanym na przykład poprzez sztuczne, zwierciadlane sumienie bohatera *Zbrodni i kary*, powstałe z odbicia w lustrzanych oczach otoczenia i wzmagające się między ludźmi – w tym systemie odbić, który narzuca na nas

⁹ Por. *Bolesław Prus: pisarz nowoczesny*, red. J.A. Malik, Lublin 2009.

¹⁰ Ich koncepcje omawia syntetycznie znawca i monografista tematu na gruncie polskiej myśli psychologii społecznej Andrzej Szmałke w monografii *Autoprezentacja: maski, miny, pozy*, Olsztyn 1999, s. 13–61. Krótką historię badań nad autoprezentacją przedstawia również Mark Leary w monografii *Wywieranie wrażenia na innych. O sztuce autoprezentacji*, przeł. A. Kacmajor, M. Kacmajor, Gdańsk 2004, s. 18–24.

¹¹ Por. M. Leary, *Wywieranie wrażenia...*, s. 60.

¹² Zob. M. Głowiński, *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza, Warszawa 1991, s. 9.

przyjęcie określonej Formy, polemizuje w *Dwugłosie o sumieniu Raskolnikowa* Gustaw Herling-Grudziński¹³.

Różne, w tym „lustrzane”, sposoby patrzenia na siebie¹⁴ są także przedmiotem badań skoncentrowanych na najważniejszej polskiej powieści¹⁵: nawyk Rzeckiego, intensywnego obserwowania w lustrze własnej kondycji ulegającej degradacji, czy nieustanne kontrolowanie bezbłędności własnego oblicza jako potwierdzenie materialnego i społecznego statusu przez Tomasza Łęckiego; Rzecki obserwowany martwymi oczami lalek z wystawy sklepu, ale także zwracający uwagę „oka tłumu” swoim ekscentrycznym, archaicznym ubiorem i niepewnością; Helena Stawska udowadniająca „ublicznieniem” podglądającemu otoczeniu własnego życia domowego swoje moralne prowadzenie; „Oko” mędrca (Szuman, Geist) i „oko” handlowca (Mraczewski, pani Meliton, mecenas) – taksujące otoczenie.

Nie innym, merkantylnym, spojrzeniem mierzy Izabelę Wokulski w dalszej części przytaczanej sceny obiadu u Łęckich. Przede wszystkim jednak to metaspojrzenie na siebie i nieustanne konfrontowanie z innymi jest, jak zauważa Wiesław Ratajczak, rutynowym zachowaniem głównego bohatera powieści¹⁶. Wokulski porównuje się z innymi i ma świadomość tego, że jest obserwowany, jak podczas wspomnianego obiadu u Łęckich, i na tej podstawie modyfikuje swoje zachowania, chcąc osiągnąć określone cele – wyrzucić zamierzone wrażenie na otoczeniu.

Sam zresztą wielokrotnie jest również podglądaczem-obszorem¹⁷. Jak Józio, który zauważa, przyklejony do dziurki od klucza: „sam fakt podglądania już ponieważ kaził i nadziewał, gdy szpetnie podglądamy piękność, coś z naszego wzroku osiada jednak na piękności”¹⁸. W przypadku Wokulskiego byłyby to pewnie wszelkie „wątpiące przejrzenia” cynicznej gry i manipulacji, którym podlega ze strony Łęckiej. Jednocześnie obdarzony (albo przeklęty) tym nad-widzeniem Wokulski, jako rosnący w siłę warszawski potentat finansowy i bohater kronik towarzyskich, w stolicy nieustannie ogniskuje (lub ostentacyjnie – nie!) cudze spojrzenia – na salonach, na wyścigach, w teatrze, co wywołuje w nim dyskomfort i tęsknotę za paryską niewidzialnością. Również bohater *Ferdydurke*, dosłownie i w przenośni, chce uciec z sieci krzyżujących się spojrzeń, interakcji i oddziaływań otoczenia – wśród których emblematyczne stają się upupiania Pimki czy „brutalna, dziewczęca ostrość pensjonarki”¹⁹; jednak, jak wiadomo, przed Formą ucieczki nie ma.

¹³ Zob. W. Gombrowicz, *Dziennik...*, s. 559–560; G. Herling-Grudziński, *Godzina cieni. Eseje*, Kraków 1991, s. 88–92.

¹⁴ I wpisane w nie literackie motywy lustra i teatru świata.

¹⁵ Zob. W. Ratajczak, *Jak w świecie „Lalki” ludzie patrzą na siebie?* [w:] *Bolesław Prus: pisarz nowoczesny*, red. J.A. Malik, Lublin 2009, s. 23–52.

¹⁶ Tamże, s. 26.

¹⁷ Wokulski patrzy na Łęcką w teatrze, spogląda kątem oka na Mraczewskiego i Łęcką w sklepie, obserwuje ludzi w konfesjonale i patrzy z ulicy w okna podczas balu u księcia; widzi w lustrze szyby obraz Łęckiej i Starskiego – to przykłady pierwsze z brzegu.

¹⁸ W. Gombrowicz, *Ferdydurke...*, s. 139.

¹⁹ Zob. tamże, s. 141.

Dokładnie tak samo nie ma interakcji społecznych bez autoprezentacji, w której jesteśmy zanurzeni, gdyż przekazywany przez jednostkę i adekwatny do sytuacji publiczny wizerunek ma zawsze charakter „spektaklu”²⁰, co ważne – nie zawsze świadomego i wyrozumowanego, jednak obliczonego na sprawienie określonego wrażenia na widzach, którzy wymuszają na podmiocie również *de facto* przyjęcie takiej a nie innej roli.

Osobną i ważną kwestią, w kontekście podjętych w niniejszym tekście dociekań zorientowanych na związki między Formą i zagadnieniem autoprezentacji, jest, wyodrębniające „siebie”, swoje-ja spośród innych ról odgrywanych wokół, nad-wzroczne „spojrzenie teatralne”, nazwijmy je roboczo *aspectus scenicus*, które reprezentuje zarówno Józio – „kukła świadoma”, obserwująca na sobie działanie automatyzmów sytuacyjnych²¹, jak i główny bohater arcypowieści Prusa²² – „Wokulski, który innych oglądał jako postaci dramatu, w pewnym momencie także swoje osobiste doświadczenie ujął w kategoriach roli, dogranej na scenie życia do finału”²³. W tym znaczeniu są oni obaj „lalkami”, które mają świadomość bezradności wobec teatralnych mechanizmów rządzących światem człowieczym. Czują swoją „zewnątrzsterowność”, lecz nie potrafią przestać być tylko tym, czym są i chcą być w oczach swoich widzów²⁴.

Warto w tym miejscu po raz kolejny podkreślić, iż spojrzenie na rzeczywistość jako „teatr świata” to pojęcie analogia – metafora ściśle związane z dwudziestowieczną psychologią społeczną oraz antropologią i wspomnianą już wcześniej teorią autoprezentacji, a nie wyłącznie domena dyskursu filozoficznego czy literaturoznawczego i toposu *theatrum mundi*.

Maski, miny i pozy – Prus i Gombrowicz między starą metaforą a antycypacją nowej teorii

Sam motyw świata-teatru jest stary jak znany nam świat. Mimo że ma proweniencję platońską²⁵, kojarzony jest głównie z Williamem Szekspirem²⁶. W alego-

²⁰ Pamiętać trzeba jednak, iż „podejście dramaturgiczne” Goffmana to tylko metafora – analogia, a samo jego podejście bliższe jest antropologii społecznej. Por. M. Leary, *Wywieranie wrażenia...*, s. 20.

²¹ Por. J. Jarzębski, *Gra w Gombrowicza*, Warszawa 1982, s. 246–247.

²² Rzecki to osobne spojrzenie i historia.

²³ W. Ratajczak, *Jak w świecie „Lalki”...*, s. 37.

²⁴ Por. J. Szacki, *Słowo wstępne* [w:] E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Warszawa 2000, s. 6.

²⁵ Zob. Platon, *Prawa*, przeł. M. Maykowska, Warszawa 1960, s. 475.

²⁶ W *Jak wam się podoba* postawił tezę, iż „świat jest teatrem, aktorami ludzie”. Cytat za: W. Szekspir, *Jak wam się podoba*, przeł. L. Urlich [w:] tegoż, *Dzieła dramatyczne*, t. 2: *Komedie*, Warszawa 1958, s. 223; natomiast w słynniejszym jeszcze monologu Makbeta pisał: „życie jest jedynie przelotnym cieniem; żalonym aktorem, co przez godzinę puszy się i miota na scenie, po czym znika”. Cytat za: W. Shakespeare, *Makbet* [w:] tegoż, *Tragedie i kroniki*, przeł. S. Barańczak, Kraków 2013, s. 784.

rycznej formie metaforą „wielkiego teatru świata” posługiwał się również w swoich dramatach dydaktyczno-religijnych, zwanych *autos sacramentales*, inny wielki dramatopisarz XVII-wieczny – Pedro Calderón de la Barca²⁷. Echo omawianej alegorii pobrzmiwa również w *Umowie społecznej* Rousseau²⁸.

W klasycznym ujęciu w kontekście *Lalki*, jak i w odniesieniu do najsłynniejszej powieści Gombrowicza, mówienie o nim staje się truizmem, gdyż jego obecność jest akcentowana i analizowana przez większość egzegetów obydwu utworów²⁹. W związku z podjętymi tutaj rozważaniami dotyczącymi *Ferdydurke* Jerzy Jarzębski pisze, że „idealny teatr marionetek naśladuje życie, udaje naturalność, ukrywa sposób poruszania postaciami”³⁰, lecz nie mniej intrygujące jest jednak to, co zauważa Jakub A. Malik: iż można „grać nie tylko w Gombrowicza, ale i w *Lalkę*”:

Zachodzi zatem podejrzenie, iż w *Lalce* możemy mieć do czynienia właśnie z takim rozumieniem rzeczywistości, że bohaterowie nie tyle są, ile odgrywają pewne role w stworzonym sztucznie przez siebie świecie. [...] [Chodzi] o wpisana przez autora w strukturę postaci zdolność do odgrywania ról w narzuconym przez bliżej nieokreślonego „mistrza gry” świecie³¹.

Ten teatralny punkt widzenia, łączący obie powieści, ewoluując, jest stale obecny w refleksji humanistycznej i języku³², natomiast literaturoznawstwo, filozofia i religia nie mają nań monopolu. Szczególnie widoczne jest to w wieku XX, kiedy intensywnie ogniskuje on zainteresowanie myślicieli reprezentujących nauki społeczne. Syntetyczny przegląd spojrzeń na tę jedną z najpopularniejszych metafor, z jakich zwykła korzystać socjologia, autorstwa Jerzego Szackiego, odnaleźć można we wstępie do klasycznej już pozycji – *Człowiek w teatrze życia codziennego*³³.

Mimo że jej autor – Erving Goffman, pionier zagadnienia autoprezentacji na gruncie socjologii, w żadnym miejscu nie twierdzi, że życie to scena, a ludzie to aktorzy, to właśnie on, socjolog, jako ojciec systematycznych badań nad autoprezentacją, kojarzony jest z „podejściem dramaturgicznym” do opisu relacji międzyludzkich, a więc kolejną wersją *theatrum mundi*. Według niego jednostka, wkraczając w krąg bezpośredniej obecności innych jednostek, ma mnóstwo powodów, by próbować kontrolować wrażenie wywierane na innych. Autor *Człowieka w teatrze życia codziennego* pisze:

²⁷ Zob. P. Calderón de la Barca, *Wielki teatr świata* [w:] tegoż, *Autos sacramentales: Wielki teatr świata, Magia grzechu, Życie jest snem*, tłum. L. Biały, Wrocław–Kraków 1997, s. 7–8.

²⁸ Zob. J.J. Rousseau, *List o widowiskach* [w:] tegoż, *Umowa społeczna*, Warszawa 1966, s. 425.

²⁹ Zob. A. Zalewska, *Theatrum mundi czy Theatre of absurd* [w:] *Świat „Lalki”*, red. J.A. Malik, Lublin 2005, s. 107–125; M. Głowiński, *Ferdydurke...*, s. 10.

³⁰ J. Jarzębski, *Gra...*, s. 248.

³¹ J.A. Malik, *Wstęp. Uniwersum „Lalki” albo szyfry i klucze do powieści* [w:] *„Lalka”: historie z różnych światów*, Lublin 2005, s. 14–15.

³² Za Jerzym Szackim przytoczyć można tylko te najczęstsze: „Dobrze grać swoją rolę”, „wypaść z roli”, „zgrzywać się”, „zajrzeć za kulisy”, „działalność zakulisowa”, „tragedia”, „dramat”, „farsa”. Cytat za: J. Szacki, *Słowo wstępne* [w:] E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Warszawa 2000, s. 6.

³³ Zob. J. Szacki, *Słowo wstępne...*, s. 5–24.

Jeśli przyjmujemy, że jednostka znajdując się w obecności innych dokonuje projekcji własnej definicji sytuacji, to musimy także uznać, że również oni, niezależnie od tego, jak pasywnie wydaje się nam ich zachowanie, będą skutecznie projektować jakąś własną definicję sytuacji przez reagowanie na działania owej jednostki i podejmowanie określonych działań wobec niej³⁴.

Czyż przytoczonej protodefinicji autoprezentacji nie da się odnieść do pojęcia Formy? Przecież „ta świadomość, która narzuca nam swe każdorazowe przemiany, czymże jest, jeśli nie funkcją społeczną, czułkami, którymi dotykamy naszego otoczenia?”³⁵ Czyż tak rozumiana forma oddziaływania społecznego nie osacza również Wokulskiego i Józia, którzy doświadczają dramaturgicznych problemów, jakie napotyka każdy uczestnik interakcji, kiedy przedstawia swoją działalność innym? Przecież „kiedy jednostka gra jakąś rolę, oczekuje od obserwatorów, że wrażenie, jakie pragnie w nich wywołać, odbiorą zgodnie z jej zamysłem”³⁶.

Jednocześnie Goffman, przyjmując kryterium metaświadomości odgrywanej roli, wyróżnia wstępnie dwa typy „wykonawców roli”: pierwszy reprezentuje wykonawca, „którego całkowicie wciąga akcja sceniczna i który może być szczerze przekonany, że zainscenizowana iluzja rzeczywistości jest samą rzeczywistością”; drugi to wykonawca, „który wobec swej gry zachowuje dystans” – ta sytuacja, utożsamiana z postawą cynika, wynika z dogodnego stanowiska autora do obserwacji własnej inscenizacji i może dawać autorowi przedstawienia-maskarady poczucie złośliwej satysfakcji, iż potrafi się bawić czymś, co jest jego kreacją, a co publiczność musi traktować na serio³⁷ – czyż to nie postawa omawianych bohaterów? Samoświadome „spojrzenie teatralne” – *aspectus scenicus*³⁸?

Przecież, jak zauważa Zbigniew Przybyła³⁹, Wokulski „wszędzie widział się trochę lepszym od innych”⁴⁰. Potrafił nie tylko jak „władca marionetek” przypatrywać się „bezświadomej szarmanterii mężczyzn, automatycznej kokieterii kobiet”⁴¹ i krytycznie spojrzeć na siebie jako błazna w orszaku adoratorów Izabeli⁴², ale i widział siebie jako aktora, który zakończył rolę na scenie⁴³. I paradoksalnie, jak pisze Jerzy Jarzębski, „jedynie Józio spośród wszystkich bohaterów *Ferdydurke* ma poczucie «bycia kukielką», męczą go automatyzmy, w które chcąc nie chcąc popada”⁴⁴. Naprzeciw niego sytuują się postacie powieści, które czują się naturalnie w swej skórze albo są przekonane, że grają rolę świadomie wybraną⁴⁵. Jak

³⁴ E. Goffman, *Człowiek w teatrze...*, s. 38.

³⁵ A. Sandauer, *Ferdydurke [w:] Gombrowicz i krytycy...*, s. 72.

³⁶ Por. E. Goffman, *Człowiek w teatrze...*, s. 45 i 47.

³⁷ Por. tamże, s. 47–48.

³⁸ Por. M. Leary, *Wywieranie wrażenia...*, s. 29.

³⁹ Por. Z. Przybyła, *Lalka Bolesława Prusa. Semantyka – kompozycja – konteksty*, Rzeszów 1995, s. 124.

⁴⁰ B. Prus, *Lalka*, oprac. J. Bachórz, t. 1, Warszawa 1991, s. 310.

⁴¹ Tamże, s. 413.

⁴² Tamże, s. 559.

⁴³ Tamże, s. 513.

⁴⁴ J. Jarzębski, *Gra...*, s. 247.

⁴⁵ Tamże, s. 247–248.

zauważa w swej monografii dotyczącej powieści Gombrowicza Michał Głowiński, od teatralizacji nie można się wyzwoić, ale uświadamiając ją sobie, można stać się jej panem⁴⁶.

Zarazem jeśli przyjąć za Markiem Learym, że „autoprezentacja (manipulowane wywieraniem wrażeniem) to proces kontrolowania przez jednostkę sposobu, w jaki jest postrzegana przez otoczenie”⁴⁷, bez wątpienia zarówno najsllynniejszy bohater Prusa jak i niedojrzały sredniolatek Gombrowicza autoprezentują się. W obu przypadkach przy pomocy taktyk repudiacyjnych⁴⁸, a więc zaprzeczających, iż są tacy, jakimi postrzega ich otoczenie, przy czym cała ich uwaga i myśli skoncentrowane są na wywieranym wrażeniu i jego konsekwencjach. Plasowałyby to obu na najwyższym poziomie kontrolowania przekazywanego wizerunku – skali obserwacyjnej samokontroli; obaj próbują zaprzeczyć taktycie autoprezentacyjnej polegającej na byciu uległym konformistą⁴⁹. Takie autoprezentacje, niezgodne z oczekiwaniami widowni, są niekiedy wynikiem dążenia podmiotu-wykonawcy do izolowania się, unikania kontaktu, a przede wszystkim – służą zaakcentowaniu własnej niezależności i autonomii⁵⁰.

Otwarte w tym kontekście pozostaje pytanie o niezależność i autonomię Wokulskiego – jakby nie było, jednej z możliwych marionetek uważającej siebie za aktora w komedii życia, a przez badaczy uważanego za „lalkę społeczną”. W przypadku bowiem Wokulskiego przyjęta, na razie chwilowo, postawa nonkonformisty może być efektem uległości postępującemu odczarowywaniu albo stopniowej utraty magicznej mocy samozaczarowywania się⁵¹; *casus* Józia to przede wszystkim deklaracja niepodległości Formie – deklaracja, jak pokazuje rozwój wydarzeń i niedomknięte zakończenie – typowa obietnica bez pokrycia w „świecie międzyludzkim”, w którym „tylko nieudatne udawanie jest [...] udawaniem; udatne nazywa się szczerością, [...] a my sami jesteśmy warstwami kolejnych udawań”⁵².

Bibliografia

- Bolesław Prus: *pisarz nowoczesny*, red. J.A. Malik, Lublin 2009.
 Calderón de la Barca P., *Wielki teatr świata* [w:] tegoż, *Autos sacramentales: Wielki teatr świata, Magia grzechu, Życie jest snem*, tłum. L. Biały, Wrocław–Kraków 1997.
 Głowiński M., „*Ferdydurke*” Witolda Gombrowicza, Warszawa 1991.
 Goffman E., *Człowiek w teatrze życia codziennego*, wstęp i oprac. J. Szacki, przeł. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Warszawa 2000.
 Gombrowicz W., *Dziennik 1953–1969*, Kraków 2007.

⁴⁶ Zob. M. Głowiński, *Ferdydurke...*, s. 10.

⁴⁷ M. Leary, *Wywieranie wrażenia...*, s. 27.

⁴⁸ Por. tamże, s. 29.

⁴⁹ O taktykach i poziomach kontroli autoprezentacji por. tamże, s. 51 i 62; 76–79.

⁵⁰ Por. A. Szmajke, *Autoprezentacja...*, s. 57.

⁵¹ Por. Z. Przybyła, *Lalka Bolesława Prusa...*, s. 138, 142, 144–145.

⁵² A. Sandauer, *Ferdydurke* [w:] *Gombrowicz i krytycy...*, s. 71–72.

- Gombrowicz W., *Dziennik 1953–1969*, Kraków 2023.
- Gombrowicz W., *Ferdydurke*, Kraków 1989.
- Herling-Grudziński G., *Godzina cieni. Eseje*, Kraków 1991.
- Jarzębski J., *Gra w Gombrowicza*, Warszawa 1982.
- Jarzębski J., *Pojęcie formy u Gombrowicza* [w:] *Gombrowicz i krytycy*, wybór i oprac. Z. Łapiński, Kraków 1984.
- Leary M., *Wywieranie wrażenia na innych. O sztuce autoprezentacji*, przeł. A. Kacmajor, M. Kacmajor, Gdańsk 2004.
- Malik J.A., *Wstęp. Uniwersum „Lalki” albo szyfry i klucze do powieści* [w:] „Lalka”: *historie z różnych światów*, Lublin 2005, s. 14–15.
- Platon, *Prawa*, przeł. M. Maykowska, Warszawa 1960.
- Prus B., *Lalka*, oprac. J. Bachórz, t. 1, Warszawa 1991.
- Prus B., *Lalka*, oprac. J. Bachórz, t. 2, Warszawa 1991.
- Przybyła Z., „Lalka” *Bolesława Prusa. Semantyka – kompozycja – konteksty*, Rzeszów 1995.
- Ratajczak W., *Jak w świecie „Lalki” ludzie patrzą na siebie?* [w:] *Bolesław Prus: pisarz nowoczesny*, red. J.A. Malik, Lublin 2009.
- Rousseau J.J., *List o widowiskach* [w:] tegoż, *Umowa społeczna*, Warszawa 1966.
- Sandauer A., *Ferdydurke* [w:] *Gombrowicz i krytycy*, wybór i oprac. Z. Łapiński, Kraków 1984.
- Schulz B., *Proza*, Kraków 1964.
- Shakespeare W., *Makbet* [w:] tegoż, *Tragedie i kroniki*, przeł. S. Barańczak, Kraków 2013.
- Szacki J., *Słowo wstępne* [w:] E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, Warszawa 2000.
- Szekspir W., *Jak wam się podoba*, przeł. L. Urlich [w:] tegoż, *Dzieła dramatyczne*, t. 2: *Komedie*, Warszawa 1958.
- Szmajke A., *Autoprezentacja: maski, miny, pozy*, Olsztyn 1999.
- Zalewska A., *Theatrum mundi czy Theatre of absurd* [w:] *Świat „Lalki”*, red. J.A. Malik, Lublin 2005.

Gombrowicz's Compote for Wokulski's Fish – On Form and Self-Presentation as Yet Another Version of the *Theatrum Mundi*

Abstract

Although *The Doll* by Prus and Gombrowicz's *Ferdydurke* seem to differ in almost every respect apart from their genre, an attentive reader cannot help noticing a shared element: the creative use, in both works, of the old metaphor of the world as a theatre. A comparative reading of selected scenes, combined with an analysis of the main characters' behaviour, makes it possible to propose the thesis that both Prus and Gombrowicz, in their most famous novels, anticipated the theory of self-presentation—genetically linked to Shakespeare's old metaphor, yet defined at the intersection of sociology and psychology only in the second half of the twentieth century.

Keywords: *Theatrum mundi*, Form, self-presentation, Prus, Gombrowicz

Mirosław Grzegórzek, dr nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa (specjalność: dydaktyka literatury i języka polskiego) – badacz niezależny, Zespół Szkół Licealnych i Technicznych w Wojniczu. Zainteresowania badawcze: literatura XIX i XX w., narracyjne i antropologiczne konteksty odbioru literatury w szkole, historia i tradycja dydaktyki polonistycznej, teoria i praktyki powieści kryminalnej. Autor kilkudziesięciu artykułów z dydaktyki i metodyki nauczania literatury i języka polskiego, literaturoznawstwa i historii.