WITOLD GOMBROWICZ

ŚLUB

PAŃSTWOWE TEATRY DRAMATYCZNE W SZCZECINIE

DYREKTOR — KIEROWNIK ARTYSTYCZNY
BOHDAN GIERSZANIN

Z-CA DYREKTORA D/S ADMINISTRACYJNYCH
JADWIGA KĘDZIERSKA

KIEROWNIK LITERACKI
JULITA HETLOF

TEATR POLSKI

PREMIERA 19 LISTOPADA 1976 R.

WITOLD GOMBROWICZ

ŚLUB

reżyseria
KRYSTYNA TYSZARSKA

scenografia
BARBARA JANKOWSKA

opracowanie muzyczne
TERESA STOKOWSKA—GAJDA

układ ruchu
JAN URYGA

asystent reżysera
RYSZARD ZIELIŃSKI

Witold Gombrowicz

AKCJA „ŚLUBU"

AKT I

We śnie ukazuje się Henrykowi — żołnierzowi we Francji podczas ostatniej wojny — jego dom w Polsce i rodzice.

Dom wydaje się przemieniony w karczmę, rodzice — w karczmarzy. Z trudnością rozpoznaje Henryk swoją narzeczoną, Manię, w karczemnej służącej. Ale oto wchodzi Pijak na czele innych Pijaków i — gdy Ojciec—karczmarz wzbrania mu dobierać się do Mani — zaczyna prześladować Ojca.

Ojciec, w strachu, krzyczy, że jest nietykalny... — Nietykalny jak król! — wołają Pijacy. Wówczas Henryk, który już od jakiegoś czasu znajdował się w stanie niezwykłego patosu, klęka przed ojcem i, oddając mu hołd, przemienia go w Króla Nietykalnego. Nietykalność ta chroni Ojca przed „dotknięciem" Pijaka i w ten sposób może on ujść jego prześladowaniu.

Gdy Henryk zaczyna słabnąć w swoim uczuciu czci synowskiej, Ojciec proponuje mu następujący układ: ty uznasz mnie królem a ja, moją władzą królewską przywrócę twojej narzeczonej — dziewce godność i czystość, utracone w karczmie, przemienię ją w „dziewicę nietykalną" i każę wam dać ślub „przyzwoity", który uświęci i oczyści wszystko...

AKT II

Przygotowuje się „przyzwoity ślub" Henryka z Manią. Ale władza Króla jest zagrożona zdradą (spisek wśród dygnitarzy).

Henryk czuje, że wszystko zależy od tego, jak sam odniesie się do swego snu: „mądrze" czy też „głupio". Wygłasza „mądrą" przemowę i dzięki temu osiąga chwilową przewagę nad żywiołem Zdrajców.

Ale, w chwili gdy ślub już ma być udzielony, wdziera się Pijak (który zdołał wymknąć się z więzienia) i, przy poparciu Zdrajców, ponownie uderza na Króla, usiłując „dotknąć" go swoim spotężniałym Palcem.

Henryk biegnie na pomoc Ojcu i narzeczonej. Rzeczywistość zatacza się między „głupotą" a „mądrością", Pijak, zwyciężony „mądrością" Henryka, na pozór ustępuje... ale jednocześnie, proponuje mu rozmowę na stronie, aby w inny sposób, podstępem, osiągnąć cel zamierzony.

Scena przetwarza się w five o'clock. — Pomóż nam obalić tego Króla słabego i bezbronnego — kusi Pijak Henryka — a uczynimy cię królem i będziesz mógł sam sobie udzielić Ślubu własną twoją mocą.

Henryk, półpijany, widzi z przerażeniem, iż został wciągnięty do spisku... ale w ostatnim momencie odzyskuje przytomność i, udając, że zgadza się na tę propozycję, prowokuje wybuch zamachu stanu i rozkazuje aresztować Pijaka.

Ale Król-Ojciec nie może już opanować swego strachu, spotężniałego, „królewskiego"... Zaczyna bać się własnego syna i ten strach przetwarza Henryka w prawdziwego zdrajcę: zwraca się przeciw ojcu, zrzuca go z tronu i ogłasza się Królem. Teraz, na koniec, opanował sytuację! Teraz sam sobie, jako Król, udzieli ślubu!

Lecz Pijak, łącząc w sposób sztuczny wobec całego dworu Manię z Władziem, przyjacielem Henryka, wtrąca nowego Króla w piekło zazdrości.

AKT III.

Rządy Henryka są rządami tyrana. Przygotowuje swój Ślub. Rozumiejąc, iż to inni ludzie przetwarzają człowieka w istotę wyższą, obdarzoną władzą, a nawet w Boga, postanawia zmusić swych poddanych, aby oznakami czci i posłuszeństwa „napompowali" go boskością. Wówczas zdoła udzielić sobie ślubu „naprawdę świętego", ślubu, który przywróci czystość i dziewiczość narzeczonej — dziewce.

Ale zazdrość go osłabia. Rodzice, mszcząc się za prześladowanie i tortury, rozniecają jeszcze bardziej ogień jego podejrzeń.

Tylko śmierć Władzia mogłaby przywrócić mu spokój i siłę. Ale na to, aby śmierć ta stała się ostateczną afirmacją władzy królewskiej potrzeba, by Władzio sam się zabił z rozkazu Henryka. Henryk poddaje mu tę myśl, choć zdaje sobie sprawę, że to „właściwie nie jest na serio".

W momencie decydującym, gdy już ma udzielić sobie ślubu, Król, dręczony wyrzutami sumienia i zazdrością, zaczyna słabnąć pod ciosami Pijaka, który znów wystąpił do walki. Wówczas ukazuje się trup Władzia: przyjaciel zabił się, aby spełnić wolę Henryka.

Henryk nie wie, czy to wszystko „jest prawdą, czy nie jest prawdą". Widzi się wobec świata fikcji, snu, kłamstwa, świata formy. A jednak ten świat odpowiada jakiejś rzeczywistości, coś wyraża.

Przygnieciony czynem (śmiercią Władzia), który popełnił, a którego jednak nie popełnił, czynem, który pochodzi z niego, a który jednak jest różny od niego, Henryk ogłasza się niewinnym. Ale jednocześnie, poddając się formalnej logice sytuacji, temu naciskowi Formy, która wyznaczyła mu rolę mordercy, rozkazuje siebie uwięzić.

IDEA DRAMATU

Człowiek jest poddany temu co tworzy się „między" ludźmi i nie ma dla niego innej boskości jak tylko ta, która z ludzi się rodzi.

Taki jest właśnie ten „kościół ziemski", który objawia się Henrykowi we śnie. Tu ludzie łączą się w jakieś kształty Bólu, Strachu, Śmieszności lub Tajemnicy, w nieprzewidziane melodie i rytmy, w absurdalne związki i sytuacje i, poddając się im, są stwarzani przez to, co stworzyli. W tym kościele ziemskim duch ludzki uwielbia ducha międzyludzkiego.

Henryk wynosi ojca swego do godności króla, a to iżby ojciec udzielił mu ślubu; po czym sam ogłasza się królem i sam sobie pragnie udzielić ślubu. W tym celu usiłuje zmusić swych poddanych, aby napełnili go boskością: pragnie on stać się własnym swoim Bogiem.

Ale to wszystko dokonywa się poprzez Formę: to znaczy, że ludzie, łącząc się między sobą, narzucają sobie nazwajem taki czy inny sposób bycia, mówienia, działania... i każdy zniekształca innych, będąc zarazem przez nich zniekształcony.

Stąd dramat ten jest przede wszystkim dramatem Formy. Tu nie idzie, jak w innych sztukach, o znalezienie najwłaściwszej formy na oddanie jakiegoś konfliktu idei lub osób, ale o odtworzenie wieczystego konfliktu naszego z samą Formą. Jeśliby w sztuce Szekspira ktoś krzyknął na ojca swego „świnio" dramat polegałby na tym, iż syn obraża ojca; gdy jednak to zdarza się w sztuce niniejszej, dramat dzieje się między tym kto krzyczy, a własnym jego krzykiem... gdyż krzyk ten może zabrzmieć dobrze lub źle, przyczynić się do wywyższenia swego twórcy lub też, przeciwnie, wtrącić go w przepaść wstydu i hańby.

Ta deformacja, której poddany jest w pierwszym rzędzie główny bohater, Henryk, urzeczywistnia się jak następuje:

Z jednej strony — świat wewnętrzny Henryka deformuje świat zewnętrzny: jemu to wszystko śni się, on jest „sam", a te osoby są jedynie jego marzeniem i nieraz bezpośrednio wypowiadają własne jego stany uczuciowe. Jeżeli więc ni stąd, ni zowąd, scena staje się rozpustna, patetyczna lub tajemnicza, jeżeli dana osoba nagle staje się złośliwa, lub smutna, to za sprawą natężonej pracy jego ducha.

Ale, z drugiej strony, to świat zewnętrzny narzuca się Henrykowi. Czasem, jak powiedzieliśmy, zdarza się, że osoby dramatu zmieniają nagle ton i mówią coś nieoczekiwanego — ponieważ tego właśnie oczekiwał od nich Henryk. Czasem jednak Henryk zachowuje się w sposób nieprzewidziany i niezrozumiały dla niego samego, ponieważ musi przystosować się do swych partnerów; oni dyktują mu styl.

Jest to więc deformacja wzajemna — nieustanne zmaganie się dwu sił, wewnętrznej i zewnętrznej, które nawzajem się ograniczają. Takiej podwójnej deformacji poddany jest wszelki akt artystycznego tworzenia i dlatego Henryk upodabnia się raczej do artysty w stanie natchnienia niż do osoby, która śni. Wszystko tu bez przerwy „stwarza się": Henryk stwarza sen, a sen — Henryka, akcja też stwarza się nieustannie sama, ludzie stwarzają się wzajemnie i całość prze naprzód ku nieznanym rozwiązaniom.

Z powyższego wynikają następujące

WSKAZÓWKI DOTYCZĄCE GRY I REŻYSERII:

1) Wszyscy ci ludzie nie wypowiadają siebie bezpośrednio; zawsze są sztuczni; zawsze grają. Dlatego sztuka jest korowodem masek, gestów, krzyków, min... Powinna ona być zagrana „sztucznie", ale sztuczność ta nigdy nie powinna tracić związku z tym normalnym ludzkim tonem, który wyczuwa się w tekście.

   Dwa są elementy, które tej sztuczności nadają cechę istotnego tragizmu: Henryk czuje, że te fantazje nie są niewinną zabawą, ale realnym procesem duchowym, który w nim się odbywa; czuje także, iż jego słowa i akty są niejako zaklęciem tajemnych i niebezpiecznych mocy; czuje, iż forma go stwarza. Jest on reżyserem.

2) Z podwójnej deformacji wytwarza się coś, co Witkiewicz nazwałby „czystą formą". Osoby dramatu rozkoszują się tą swoją grą, upajają się nawet własnym cierpieniem, wszystko jest tylko pretekstem dla zespolenia się w takim czy innym efekcie.

   Jedno słowo wywołuje drugie... jedna sytuacja inną... nieraz jakiś szczegół pęcznieje albo, przez powtarzanie zdania nabierają niezmiernego znaczenia... Jest więc ważne, ażeby dobrze został uwydatniony „żywioł muzyczny" tego utworu. Jego „tematy", crescenda i decrescenda, pauzy, sforzata, tutti i sola powinny być opracowane, jak tekst partytury symfonicznej. Każdy aktor powinien czuć się instrumentem w orkiestrze, a ruch powinien łączyć się ze słowem. Sceny i sytuacje niech płynnie przechodzą jedna w drugą, grupy ludzkie niech wyrażają jakiś sens tajemny.

Studiując tekst normalnej sztuki, aktor może z treści zdania wywnioskować, jak to zdanie ma być wypowiedziane. Tutaj sprawa jest bardziej skomplikowana; dialog jest tu bardziej sztuczny, nieraz najprostsze słowa nabrzmiewają sztucznością. Poza tym tok dialogu jest bardziej dynamiczny: np. gdy jedna osoba wypowiada coś cicho i rzewnie, druga odpowiada potężnie i tubalnie, po czym trzecia przechodzi w wiersz i recytuje jakąś rytmiczną strofę.

3) Podobnie, jak Henryk oscyluje między Mądrością i Głupotą, kapłaństwem i szaleństwem, tak też sama sztuka nieustannie jest zagrożona elementem tandety, śmieszności, idiotyzmu. Przejawia się to również w języku bohaterów, zwłaszcza gdy przemawiają wierszem. Nieraz sztuka przybiera charakter wyraźnej parodii Szekspira. Dekoracje, stroje i maski aktorów winny wyrażać ów świat wiecznej gry, wiecznego naśladownictwa, sztuczności i mistyfikacji.

(W. Gombrowicz, *Trans-Atlantyk. Ślub.* Warszawa 1957)

Witold Gombrowicz w Vence, 1968. Fot. B. Paczowski

KALENDARZ ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI WITOLDA GOMBROWICZA

1904 — 4 sierpnia w majątku ziemskim Małoszyce, posiadłości swego ojca, urodził się Witold Gombrowicz.

1906 — przenosi się wraz z rodzicami do Bodzechowa, posiadłości swego dziadka Ignacego Kotkowskiego.

1915 — osiada wraz z rodziną w Warszawie.

1917 — uczący się dotychczas prywatnie u gewernerów, zaczyna uczęszczać do Gimnazjum i Liceum im. św. Stanisława Kostki w Warszawie.

1922 — uzyskuje świadectwo dojrzałości w Gimnazjum i Liceum im. św. Stanisława Kostki.

1923 — wstępuje na Wydział Prawa Uniwersytetu Warszawskiego. Na wakacjach w Potoczku, majątku ziemskim swego brata Janusza, zaczyna pisać swą pierwszą powieść, zniszczoną za radą przyjaciół w kilka lat później.

1927—1928 — aplikantura adwokacka w Sądzie Warszawskim. Pisze opowiadania „Tancerz mecenasa Kraykowskiego", „Pamiętnik Stefana Czarnieckiego", „Zbrodnia z premedytacją", „Dziewictwo". Wyjeżdża do Paryża celem uzupełnienia studiów w L'Institut des Hautes Etudes Internationales, potem udaje się na wycieczkę w Pireneje.

1929—1932 — pisze opowiadania „Biesiada u hrabiny Kotłubaj", „Przygody", „Na kuchennych schodach", „Pampelan w tubie", „Zdarzenia na brygu Banbury".

1933 — nakładem wydawnictwa „Rój" wychodzi zbiór jego opowiadań pod tytułem „Pamiętnik okresu dojrzewania".

1934 — ostateczne zerwanie z karierą prawniczą. Pisze opowiadania „Filidor dzieckiem podszyty" i „Filibert dzieckiem podszyty", które zostaną włączone później do powieści „Ferdydurke" oraz sztukę teatralną „Iwona, księżniczka Burgunda".

1935 — publikacja „Iwony, księżniczki Burgunda" w „Skamandrze". Rozpoczyna pracę nad powieścią „Ferdydurke".

1937 — powieść „Ferdydurke" wychodzi nakładem „Roju". Przyjęta przez środowisko literackie z uczuciami mieszanymi, entuzjastycznie powitana przez Artura Sandauera i Bruno Schulza. Pod pseudonimem Niewieski publikuje w „Ekspresie Wieczornym" powieść odcinkową „Opętani" (której publikację i ukończenie uniemożliwia wojna).

1939 — sierpień. Na zaproszenie Polskich Linii Oceanicznych bierze udział w inauguracyjnym rejsie statku „Chrobry". W czasie jego pobytu w Argentynie wybucha wojna, którą Gombrowicz przebywa w Buenos Aires, pozostając tam do maja 1963 roku.

1940—1943 — zamieszkuje w małych hotelikach Buenos Aires, podejmuje decyzję osiedlenia się w Argentynie. Uczy się hiszpańskiego, sporadycznie udziela się w życiu emigracji polskiej, nawiązuje kontakty z młodym środowiskiem literackim Argentyny.

1944 — zaczyna pisać dramat „Ślub", pisze opowiadanie „Bankiet".

1947 — w wydawnictwie „Eam" w Buenos Aires ukazuje się „Ślub" w języku hiszpańskim. Pisze opowiadanie „Szczur". Rozpoczyna pracę w Banku Polskim w Buenos Aires na stanowisku sekretarza Dyrekcji.

1948 — rozpoczyna powieść „Trans-Atlantyk", pisaną — jak twierdził — wyłącznie w godzinach pracy w Banku.

1953 — wychodzi w Paryżu w języku polskim powieść „Trans-Atlantyk" z przedmową Józefa Wittlina i dramat „Ślub". Podejmuje pierwsze zapisy „Dziennika".

1955 — po siedmiu latach pracy opuszcza Bank Polski. Pierwsze projekty powieści „Pornografia", próbuje napisać komedię muzyczną pt. „Operetka".

1956—1958 — w Polsce ukazują się utwory Gombrowicza — powieści „Ferdydurke" (PIW) i Trans-Atlantyk" (Czytelnik), dramaty „Ślub" (Czytelnik) i „Iwona, księżniczka Burgunda" (PIW), zbiór opowiadań „Bakakaj" (Wyd. Literackie).

1957 — światowa prapremiera „Iwony" w Teatrze Dramatycznym w Warszawie w reżyserii Haliny Mikołajskiej. Książkowe wydanie pierwszego tomu dzienników, „Dziennika 1953—1956", w języku polskim w Paryżu.

1958 — w wydawnictwie Julliard wychodzi „Ferdydurke" w języku francuskim, entuzjastycznie powitana przez Francois Bondy. Pierwszy sukces poza obszarem języka polskiego (do roku 1975 powieść ta miała 11 wydań w 11 językach).

1960 — powieść „Pornografia" wychodzi w języku polskim w Paryżu. Światowa prapremiera „Ślubu" w teatrze niezawodowym, STG Gliwice, w reżyserii Jerzego Jarockiego.

1961 — rozpoczęcie pracy nad powieścią „Kosmos".

1962 — u Julliarda wychodzi „Pornografia" w języku francuskim (do roku 1975 powieść ta miała 15 wydań w 12 językach). „Dziennik 1957—1961" wychodzi w języku polskim w Paryżu.

1963 — na zaproszenie Fundacji Forda przybywa do Europy po blisko dwudziestoczteroletnim pobycie w Argentynie. Kwiecień w Paryżu, 15 maja przybywa do Berlina Zachodniego.

1964 — styczeń. Prapremiera „Ślubu" w teatrze zawodowym, Théatre Récamier, w reżyserii Jorge Lavelliego. Kwiecień. Poważne pogorszenie zdrowia, astma; przez dwa miesiące przebywa w szpitalu w Berlinie Zachodnim. Podczas pobytu w opactwie Royaumont poznaje Marię-Ritę Labrosse, swą przyszłą żonę. Wyjazd na południe Francji do La Messuguiére w pobliżu Grasse, następnie do Vence, gdzie przebywa do śmierci.

1965 — powieść „Kosmos" wychodzi w języku polskim w Paryżu. Francuska premiera „Iwony, księżniczki Burgunda" w Théatre de France, w reżyserii Jorge Lavelliego, premiera szwedzka tej sztuki w Sztokholmie w reżyserii Alfa Sjoberga. Pisze drugą, tę znaną nam wersję „Operetki".

1966 — powieść „Kosmos" zostaje wydana w języku francuskim u Julliarda (do roku 1975 powieść ta miała 14 wydań w 10 językach). „Dziennik 1961—1966" wraz z dramatem „Operetka" ukazuje się w języku polskim. Grudzień. Wielki sukces szwedzkiej premiery „Ślubu" w reżyserii Alfa Sjoberga.

1967 — uzyskuje międzynarodową nagrodę literacką Prix Formentor za „Kosmos".

1968 — sukces „Ślubu" w Schiller Theater w Berlinie w reżyserii Schroedera. Ukazują się w wydawnictwie Belfond „Entretiens de Dominique de Roux avec Witold Gombrowicz" (w roku następnym wydane w języku polskim). Pierwsze obcojęzyczne wydanie „Dziennika" — „Journal Paris-Berlin", Editions Christian Bourgois w Paryżu (do roku 1975 „Dziennik" miał 10 wydań w 6 językach). 28 grudnia ślub z Marią-Ritą Labrosse.

1969 — 24 lipca Witold Gombrowicz umiera w Vence.

A. F.

OSOBY

IGNACY (OJCIEC I KRÓL)	**JERZY WĄSOWICZ**
KATARZYNA (MATKA I KRÓLOWA)	**MARIA BAKKA**
HENRYK (SYN I KSIĄŻĘ)	**ZBIGNIEW SAMOGRANICKI**
WŁADZIO (PRZYJACIEL I DWORZANIN)	**JÓZEF CHWIEJCZAK**
MANIA (SŁUŻĄCA I KSIĘŻNICZKA)	**EWA CZAJKOWSKA** **ERNESTYNA HASELNUS-WINNICKA**
PIJAK	**RYSZARD PAŁCZYŃSKI**
KANCLERZ	**TADEUSZ ŻUCHNIEWSKI**
SZEF POLICJI	**BOHDAN GIERSZANIN**
BISKUP PANDULF	**MICHAŁ LEKSZYCKI**
SZAMBELAN, DOSTOJNIK-ZDRAJCA	**RYSZARD ZIELIŃSKI**
PIJACY	**BOHDAN GIERSZANIN** **LECH MICHALSKI** **JERZY PRZEWŁOCKI** **RYSZARD ZIELIŃSKI**
DAMY DWORU	**EWA CZAJKOWSKA** **KRYSTYNA DEMSKA** **ERNESTYNA HASELNUS-WINNICKA** **KRYSTYNA NIEMCZYK** **IRENA OLECKA** **JADWIGA OKOŃSKA**
DYGNITARZE	**WŁADYSŁAW KORAB-BLICHEWICZ** **BOHDAN GIERSZANIN** **LECH MICHALSKI** **JERZY PRZEWŁOCKI** **RYSZARD ZIELIŃSKI**
ZBIRY, LOKAJE	**XXX**

inspicjent — Krystyna Kulczyńska
sufler — Małgorzata Szteluk

DOMINIQUE DE ROUX

ROZMOWY Z GOMBROWICZEM

GOMBROWICZ: Moje myśli formowały się razem z utworem, w upornym, codziennym wżeraniu się w jego świat, który powoli mi się odkrył.

Czy nie dlatego jednak „myśl" artysty, choć nieraz kulawa w porównaniu z myślą myśliciela, bywa traktowana poważnie? Jego myśl nie jest suchą dedukcją w abstrakcji, powstaje w akcie dążenia do życia, do stworzenia czegoś, co by było żywotne... i rzeczywiste... jest tedy bardziej osadzona w życiu.

Zacytuję kilka zdań z rozdziału „Ferdydurke", będącego rodzajem komentarza do akcji powieściowej.

Odwrót. Przeczuwam, (ale nie wiem, czy już mogą to wyznać me wargi), że wkrótce nastąpi czas Generalnego odwrotu. Zrozumie syn ziemi, że nie wyraża się w zgodzie ze swoją najgłębszą istotą, lecz tylko i zawsze w formie sztucznej i boleśnie z zewnątrz narzuconej, bądź przez ludzi, bądź też przez okoliczności. Poczniemy przeto lękać się tej formy swojej i wstydzić się jej, jak dotąd czciliśmy ją i nią się pyszniliśmy. Wkrótce poczniemy obawiać się naszych osób i osobowości, stanie się nam jasne bowiem, że one bynajmniej nie są w pełni nasze. I zamiast ryczeć „Ja w to wierzę — ja to czuję — ja taki jestem — ja tego bronię" — powiemy z pokorą „Mnie się w to wierzy — mnie się to czuje — mnie się to powiedziało, uczyniło, pomyślało. Wieszcz zadrży przed swym śpiewem. Wódz zadrży przed swym rozkazem. Kapłan zlęknie się ołtarza, a matka wpajać będzie w syna nie tylko zasady, lecz także zdolność umykania im, iżby go nie przydusiły". I jeszcze.

Wielkie odkrycia są nieodzowne — potężne ciosy, wymierzone miękką ludzką dłonią w pancerz stalowy Formy — chytrość niesłychana i wielka uczciwość myśli, i niezmierne zaostrzenie inteligencji — iżby człowiek umknął swej sztywności i zdołał pogodzić w sobie formę i bezformie, prawo i anarchię, dojrzałość i niedojrzałość wieczystą i świętą. I jeszcze.

Starajcie się przezwyciężyć formę, wyzwolić się z formy.

DOMINIQUE DE ROUX: — Odnoszę wrażenie, że ta pańska „forma" za ciasno bywa rozumiana przez czytelników i krytyków. Na ogół sprowadza się ją do tego, że ludzie kształtują się między sobą. To nie wystarcza.

Gombrowicz: Nie. Oczywiście że nie.

R.: Czy mógłby pan wprowadzić nas w arkana tej chemii?

G.: Rzecz jasna, u mnie te sprawy nie są usystematyzowane, nie jestem uczonym. Mogę jedynie wymienić niektóre sytuacje w moich utworach.

Ale powiem naprzód, że deformacja ściśle międzyludzka nie jest jedyna przede wszystkim dlatego, że człowiek w najgłębszej swojej istocie ma coś, co nazwałbym chętnie „imperatywem formy". To coś jest chyba nieodzowne wszelkiej istocie organicznej. Na przykład wrodzona nam konieczność „zaokrąglania kształtu". Wszelki kształt napoczęty domaga się uzupełnienia, gdy powiem „a", coś mnie zmusza do powiedzenia „b" i tak dalej. Tak konieczność zaokrąglania, dopowiadania w myśl jakiejś logiki immanentnej kształtu, gra bardzo wielką rolę w moich utworach (...)

R.: Powiedział pan, że oprócz deformacji narzucanych sobie wzajemnie przez ludzi istnieje deformacja, która nawet w samotności daje się we znaki, będąca wynikiem owego „imperatywu formy", który nami rządzi.

Dotąd mówiliśmy o człowieku samotnym. Co miałby pan do powiedzenia o człowieku wśród ludzi?

G: Nie chciałbym powiedzieć za dużo. Wolę, aby to wszystko stopniowo odsłaniało się w ciągu naszych rozmów. Krótko: człowiek, narzucający swoją formę jest aktywny, jest podmiotem formy, on ją stwarza. Gdy forma jego dozna zniekształcenia w zetknięciu z formą innych ludzi, wtedy jest w pewnej mierze stwarzany przez innych, jest obiektem. I nie są to wcale powierzchowne przeobrażenia, gdyż forma przenika nas aż do głębi, wystarczy, abyśmy zmienili ton głosu, a już pewne treści w nas nie będą mogły być wypowiedziane, nawet pomyślane, nawet może odczute.

Tutaj nasuwa się ogrom wariantów, ludzie są rozmaici, kombinacje między nimi są niewyczerpane. A do tego dochodzi nacisk form już gotowych, wypracowanych przez kulturę. Każda z trzech części „Ferdydurke" kończy się eksplozją, wywołaną zderzeniem form nie dających się pogodzić. Osobom, biorącym udział w tych sytuacjach, brak wspólnego mianownika, formuły, interpretacji, czegoś co by pozwoliło „ująć" sytuację. I wybucha Dysonans, Anarchia, Wielkie Rozprężenie.

R.: Najciekawsza wydaje mi się w „Ferdydurke" środkowa z tych trzech eksplozji, ta z nowoczesną pensjonarką. I przecież ta część „Ferdydurke" jest niezwykle aktualna, trudno uwierzyć, że było to pisane trzydzieści lat temu. „Nowoczesna młodość" dopiero teraz dostąpiła ubóstwienia.

G.: Prorokuję, że młodość jeszcze bardziej da się nam we znaki w przyszłości; głębiej, straszniej, będzie się nam wdzierać w odczuwanie.

G.: Człowiek poddany międzyludzkiemu jest jak kawałek drewna na wzburzonym morzu, wzbija się, spada, krąży w odmętach, łagodnie spływa po świetlistych zboczach, pochłaniają go rymy, i rytmy zawrotne, boczne perspektywy; przeniknięty ludźmi, poprzez formę, aż do rdzenia, jest potężniejszy od siebie i sobie nieznany, drogi jego, nieprzewidziane, otwierają się same i on nieraz dosłownie „nie wie, co się z nim dzieje". Jest funkcją napięć powstałych w przypadkowych, zmiennych układach, tworzonych przez ludzi, będących wypadkową wielu ciśnień... ten to twór międzyludzki, nieznany i nieuchwytny, wyznacza mu jego możliwości.

Dużo by o tym gadać!

* * *

G.: Powiedziałem sobie: jeśli forma nas deformuje, to postulatem moralnym będzie wyciągnąć z tego konsekwencje. Być sobą, bronić się przed deformacją, mieć dystans do najbardziej „własnych" uczuć, myśli, o tyle, o ile one mnie nie wyrażają — oto najprostszy obowiązek moralny.

Proste, co?

Ale tu — fatalny szkopuł. Albowiem, jeśli zawsze jestem sztuczny, określony własnymi koniecznościami formalnymi tudzież innymi ludźmi i kulturą, to gdzież szukać tego mojego „ja"? Kim jestem naprawdę i w jakim stopniu w ogóle „jestem"? To pytanie, coraz bardziej palące w myśli nowoczesnej, niepokoiło mnie, gdym pisał „Ferdydurke". (...) Moje „ja" to tylko moja wola, żeby być sobą, nic więcej. (...)

Na szczęście nie jestem teoretykiem, tylko artystą. Artysta nie jest rozumowaniem, jest wyładowaniem. W artyście wszystko dzieje się równocześnie, wszystko współpracuje, teoria z praktyką, myśl z namiętnością, życie z wartościowaniem i rozumieniem życia, żądza osobistego sukcesu z wymogami stwarzającego się utworu, wymogi utworu z uniwersalną prawdą, pięknem, cnotą, nie ma nic, co by królowało nad resztą, wszystko jest funkcjonalne — jak w każdym żywym organizmie.

Ta różnorodność podejść, to że artysta zawsze na kilku stołkach naraz siedzi, zapewnia mu większą swobodę manewru.

Gdym się przekonał, że teoria do niczego nie doprowadzi, wycofałem się w sferę życia praktycznego. Dość mędrkowania, trzeba wydobyć z siebie tę moralność, jaką się ma, nie pytając o uzasadnienie. Nie miałem innej. Uderzyć w to, czym się gardzi, czego się nienawidzi, w gwałt, fałsz, w okrucieństwo, we wszelką nikczemność, taką, jaka jest w moim polu widzenia, jak ja ją widzę, nie szukając ostatecznych racji. Ja siebie stwarzałem poprzez utwór. Naprzód uderzę, potem dowiem się, jaki jestem.

Niewątpliwie w samej naturze mojego wysiłku artystycznego tkwiła jakaś sprzeczność, moje utwory podważając formę były przecież stwarzaniem formy... i mnie osobiście też określały coraz bardziej. Ale sprzeczność, która jest śmiercią filozofa, jest życiem artysty. Trzeba jeszcze raz powiedzieć, nie można na to położyć dość nacisku: sztuka rodzi się ze sprzeczności.

I moralność pisania sprowadza się w końcu do tak elementarnej maksymy, że prawie wstyd się przyznać: pisz tak, aby ten, kto czyta, miał cię za uczciwego człowieka.

* * *

Jedną z tajemnic Formy jest, iż nie wiadomo jak i dlaczego w stosunku do pewnych zjawisk, pewnych ludzi, narodów, urabia się jakiś rodzaj odczuwania wyjątkowo fałszywy, niemądry, i gatunek frazeologii wręcz nieznośny. Gdy w Polsce skóra skwierczała i wybijano zęby, świat oddawał się nadal na nasz temat deklamacji o „polskim romantyzmie" i „polskim idealizmie", recytowano komunały o „Polsce męczennicy" albo mówiono o nas z niechęcią, z tępym lekceważeniem i tępym politowaniem. Widywałem w kinach, w Buenos Aires, Polaków na siwych koniach ze wzrokiem płomiennym, szarżujących... Więc nie dość, że ludziom tam twarze rozbijano pięściami, jeszcze im na szerokim i cywilizowanym świecie tę rozwaloną twarz ośmieszano?

To wydawało mi się wówczas groźniejsze bodaj od samej klęski i samego bólu; ten symptom był niepokojący. Jak się mówi, że ten i ów ma „złą prasę", tak o Polsce można by powiedzieć, że ma „złą poezję" (i ileż razy, czytając o sobie później w gazetach europejskich, lub amerykańskich, wyławiałem ten sam kiepski banał, który dostawał mi się jako Polakowi, jakby o nas nie można było pisać zwyczajnie). Kto tu zawinił? Pewien anachronizm, właściwy Polakom? Lenistwo duchowo-umysłowe Zachodu, szukające najtańszych frazesów? Coś niedobrego, coś spaczonego było w naszym stosunku ze światem i ja, artysta, poniekąd czułem się odpowiedzialny za tę fatalną „legendę polską" i czułem, że trzeba z tym jakoś skończyć... ale jak? Nie wierzę w skuteczność drobnych poprawek, łatań, ostrożnych ulepszeń, w tych materiach artystycznych trzeba zdobyć się na skok, nagłą radykalną zmianę od podstaw. Jaką? Polacy będąc narodem bardziej uwikłanym w mrzonkę, iluzję, frazes, legendę, deklamację, byli też najbliżsi rzeczywistości *in crudo, sans phrases*, tej co łamie kości. To był atut do wyzyskania.

Najostrzejszy realizm, to jedynie mogło nas wyciągnąć z bagna naszej „legendy". Wierzę w moc oczyszczającą rzeczywistości.

Potrzebna tu była rzeczywistość, nie jakaś wtórna, nie „polska", ale ta najbardziej fundamentalna, po prostu człowiecza.

* * *

W pewnej chwili chyba każdy artysta odkrywa, że krytyka nie tylko na nic nie może się przydać, ale że jest jedną więcej przeszkodą na drodze do czytelnika. Bardzo przygnębiające odkrycie. Utwór artystyczny aspiruje do jedyności, a krytyka, nawet najlepsza, z natury swojej katalogu, klasyfikuje, niweluje, roztapia w ilości, w produkcji. To jest wbrew samej istocie sztuki, dlatego jest niemiłe i brzmi jakoś niemądrze. I nie wynaleziono dotąd sposobu, by pan X, niewysoki duchem, nie przybierał tonu sędziego pisząc w gazecie artykulik o Homerze — to także razi.

* * *

Szczerość...

Niczego nie lękam się bardziej jako pisarz. Naiwna, prostolinijna szczerość w literaturze jest do niczego. I oto znów jedna z dynamicznych antynomii sztuki: im bardziej jest się sztucznym, tym bardziej można być szczerym, sztuczność pozwala artyście na zbliżenie się do prawd wstydliwych.

Co jest moją siłą? Ależ to, że wszystko w życiu jest takie sobie... byle jakie... niezupełne... pomieszane... niedostateczne... Że to jest prawdziwy język życia, a nie ten wypolerowany, wysilony, wywindowany, jakim wy operujecie!

Jestem jak aspiryna, która usuwa skurcz.

* * *

Moja literatura oparta jest na wzorach klasycznych. „Ferdydurke" jest poniekąd parodią opowiadania filozoficznego w stylu wolterowskim. „Trans-Atlantyk" parodią staroświeckiej gawędy. „Pornografia" nawiązuje do dobrodusznej polskiej „powieści wiejskiej". „Kosmos" jest po trosze kryminalnym romansem. Mój teatr parodiuje Szekspira a ostatnia moja sztuka jest utrzymana w formie operetki.

Posługuję się formami klasycznymi, bo są najdoskonalsze i do nich czytelnik się przyzwyczaił. Ale proszę nie zapominać — ważne — że u mnie forma jest zawsze parodią formy. Posługuję się nią, ale umieszczam się poza nią.

Tak, coraz bardziej szukam powiązania pomiędzy tymi dawnymi, czytelnymi gatunkami literackimi a możliwie najświeższym, najnowszym przeżyciem świata. Przewozić najaktualniejszą kontrabandę takimi landarami, jak „Trans-Atlantyk", lub „Pornografia", to mi odpowiada!

R.: Nie jest pan zdania, że treść i forma to jedno i to samo?

G.: Och, nie. Wcale. W sensie bardziej ograniczonym, może tak, ale nie w sensie najgłębszym, nie tam, gdzie człowiek przeciwstawia się formie.

* * *

R.: Jaki jest pana stosunek do strukturalizmu?

G.: (...) Łączy mnie z nim wspólne przejęcie się formą. Czyż u mnie osobowość ludzka tworząc się „między ludźmi", w układach ludzkich, które ją wyznaczają, nie jest funkcją systemu uzależnień, pokrewnych strukturze? Znajdzie pan w moich rzeczach, jeszcze przed wojną pisanych, zwroty, które teraz weszły do ich języka. Nie dalej szukając, proszę przypomnieć sobie cytat z „Ferdydurke", na który powołałem się w jednej z poprzednich naszych rozmów, gdzie radzę, abyśmy zamiast „ja" wierzę, czuję, myślę, mówię", wyrażali się raczej „mnie się wierzy, czuje, myśli, mówi".

Albo w „Ślubie" Henryk: „to nie my mówimy słowa, to słowa nas mówią". Przypadkowe zbieżności? Nie. Świat ich jest nieomal moim światem. Nieomal. Gdyż jest też ich przeciwieństwem.

Wiecznie ta sama wojna z nauką. Strukturalizm wyrasta z etnologii, lingwistyki, matematyki, nawet w najszerszym ujęciu, jak u Foucaulta, jest epistemologią. A mój, artystyczny, jest z ulicy i z codziennej rzeczywistości, jest praktyczny. I będąc praktyczny, jest też zapełniony lękiem i namiętnością, oni wykrywają Formę na zimno, ja na gorąco, ja jej się boję! I ja się nią bawię! (...)

Ale to, co nas dzieli, jest silniejsze niż to, co nas łączy. Ja, człowiek prywatny i konkretny, nienawidzę struktur i jeśli po swojemu wykrywam formę, to żeby się bronić!

Moje zamachy na formę do czegóż mnie doprowadziły? Do formy właśnie. Tak długo ją rozbijałem, aż stałem się pisarzem, którego tematem jest forma — oto mój kształt i moja definicja. I dzisiaj ja, prywatny, żywy, jestem sługą tego oficjalnego Gombrowicza, tego którego ja zrobiłem. Mogę już tylko dopowiadać. Moje dawniejsze fermenty, gaffy, dysonanse, ta cała niedojrzałość męcząca... gdzież to jest? Na starość życie stało mi się łatwiejsze. Manewruję wcale zręcznie mymi sprzecznościami, głos mój się ustalił, tak, tak, mam już moje miejsce, funkcję, jestem sługą. Czyim? Gombrowicza.

Czy mój bunt dawniejszy ożyje w czyjejś młodej, zdobywczej wyobraźni? Nie wiem. Ale ja? Czy zdołam zbuntować się jeszcze raz, na stare lata, tym razem przeciwko niemu, Gombrowiczowi? Wcale nie jestem tego pewny. Przemyśliwałem nad rozmaitymi podstępami, by wydostać się spod tej tyranii, ale choroba i wiek mnie osłabiły. Odrzucić precz Gombrowicza, skompromitować go, zniszczyć tak, to byłoby ożywiające... ale najtrudniej walczyć z własną skorupą.

Powrócić do prapoczątku, skryć się znowu w gąszczu owej Niedojrzałości wstępnej (która, obok Formy, była i jest naczelnym moim hasłem; ale o której mało w tych dialogach, bo o tym trudno mówić, bo tego już trzeba szukać w żywym organizmie — jeśli on żywy — moich utworów artystycznych).

Zbuntować się? Ale jak? Ja? Sługa?

(Dominique de Roux, *Rozmowy z Gombrowiczem*, Paryż 1969).

W REPERTUARZE

Teatr Polski

Jerzy Szaniawski
PAPIEROWY KOCHANEK

Georgi Dżagarow
TA MAŁA ZIEMIA

Sławomir Mrożek
SZCZĘŚLIWE WYDARZENIE

Witold Gombrowicz
ŚLUB

Zamek Książąt Pomorskich
Sala Bogusława

Friedrich Wolf
MARYNARZE Z CATTARO
prapremiera polska

w przygotowaniu

Jerzy Jesionowski
WYPRAWA PO ZIELONY METAL

SKRÓTY W EGZEMPLARZU REŻYSERSKIM

(Strony i wiersze podane wg wydania: W. Gombrowicz, *Trans—Atlantyk. Ślub*, Warszawa 1957).

s. 131	od w. 3 od góry	(A pieczęć tonie ...)
	do w. 8 od góry	(... drąży się pasterza)
s. 136	od w. 9 od góry	(Bliżej, jeszcze bliżej ...)
	do w. 6 od dołu	(... żeby ich zostawić)
s. 137	od w. 6 od góry	(Doniośle brzmią ...)
	do w. 9 od dołu	(... takie rzeczy?)
s. 138	od w. 1 od góry	(A to kto ...)
	do w. 13 od dołu	(... to uściskajmy się)
s. 141	od w. 2 od dołu	(Milcz, kobito ...)
s. 142	do w. 15 od góry	(Wypaczone.)
s. 148	od w. 1 od góry	(Powtarzać nie warto.)
s. 149	do w. 3 od dołu	(... Nie ma rady)
s. 159	od w. 4 od góry	(Naturalnie ...)
	do w. 7 od góry	(... i jakbym ...)
s. 171	od w. 1 od góry	(Grzmijcie ...)
	do w. 9 od góry	(... podrap mnie.)
s. 180	od w. 11 od góry	(O, Henryku! ...)
s. 181	do w. 13 od góry	(Wariat!)
s. 182	od w. 12 od dołu	(... co z furią ...)
s. 183	do w. 7 od góry	(... jak wariat ...)
s. 185	od w. 1 od góry	(Może tych ciasteczek ...)
	do w. 10 od góry	(... nikt nie usłyszy)
s. 190	od w. 4 od góry	(Proszę mi wierzyć ...)
s. 191	do w. 10 od dołu	(... jestem zobowiązany.)
s. 201	od w. 5 od góry	(A jeśli zaznaczam ...)
	do w. 10 od dołu	(... troszki większa ...)
s. 203	od w. 3 od góry	(I nikt mi nie. ...)
s. 204	do w. 4 od góry	(... i tak będzie!)
s. 213	od w. 6 od góry	(Hej, służba ...)
s. 214	do w. 4 od dołu	(... muszę mówić ..)
s. 215	od w. 8 od góry	(Henryś, Henrysiek ...)
s. 216	do w. 8 od góry	(... Dziwne, niemiłe ...)
s. 218	od w. 8 od góry	(Hendryś, Hendryś ...)
s. 219	do w. 1 od dołu	(... męczarnia i sromota ...)
s. 221	od w. 1 od góry	(Znów wali! ...)
s. 222	do w. 7 od dołu	(... Ale ...)
s. 227	od w. 15 od dołu	(...i może ja wcale ...)
	do w. 1 od dołu	(... ty sam panuj!)
s. 231	od w. 11 od góry	(Tak, ale ty sam...)
	do w. 12 od dołu	(... akt święty?)
s. 241	od w. 16 od góry	(I nie zerkaj ...)
	do w. 4 od dołu	(... cię kochałem)
s. 245	od w. 5 od góry	(Męczy cię? ...)
s. 246	do w. 4 od góry	(Nic.)
s. 250	od w. 11 od góry	(Co za błazeństwo! ...)
s. 251	do w. 3 od dołu	(... Czego chcesz?)
s. 256	od w. 16 od góry	(Koszulę poplamił ...)
s. 257	do w. 11 od góry	(To marsz żałobny!)
s. 257	od w. 19 od góry	(My tylko ...)
s. 258	do w. 3 od góry	(... o niczym nie wiem)
s. 258	od w. 6 od góry	(... a jeśli musi ...)
	do w. 8 od góry	(... na dany znak ...)
s. 258	od w. 12 od góry	(Jeżeli jednak ...)
	do końca utworu	

SZGraf. I. 3197. 2000+25 K-3-1424.

kierownictwo techniczne LUDWIK PIOSICKI ✦ operator światła JERZY SKIBIŃSKI ✦ brygadier sceny WŁODZIMIERZ STASIW ✦ akustyk JAN ADAMOWICZ ✦ kierownictwo pracowni — malarskiej MICHAŁ TUSZYŃSKI — krawieckiej damskiej GERTRUDA MADAJCZYK — krawieckiej męskiej STANISŁAW KACZMARCZYK — perukarskiej ROMANA KŁYM — ślusarskiej ANDRZEJ ZOŁOTUCHO — stolarskiej ZYGMUNT ZDUNEK — szewskiej JAN SZYMAŃSKI — tapicerskiej WŁADYSŁAW JAŁOWSKI ✦ główny elektryk JANUSZ KŁYM

redakcja programu JULITA HETLOF