TEATR ŚLĄSKI
IMIENIA
STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO
W KATOWICACH

WITOLD
GOMBROWICZ

# OPERETKA

Operetko, co z tobą,
cóż więc mam robić,
jakie sposoby wymyślić,
żeby twoje worki przemówiły głosem Historii...?
Bełkot Historii w workach,
tak to widzę w tej chwili...
Niespodziane,
ironiczne,
zjadliwe wichry –
gromy i nagłe, urywające się
śpiewy – tańce.
Teatr,
to rzecz zdradliwa,
kusi zwięzłością,
o ileż łatwiej,
zdawałoby się, dobrnąć do końca ze sztuką,
niż z wielostronicową powieścią!
Ale, gdy raz dasz się wciągnąć
we wszystkie zasadzki tej formy
obmierzłej – nieporęcznej,
sztywnej,
przestarzałej –
gdy wyobraźnia poczuje się przywalona
ciężarem ludzi na scenie,
tą niezgrabnością
„prawdziwego" człowieka,
od którego trzeszczą deski podłogi...
gdy pojmiesz,
że trzeba ci ten ciężar uskrzydlić,
zamienić w znak,
w bajkę,
w sztukę
... ba, wtedy jedna za drugą wersja
idzie do kosza
i ten drobiazg kilkoaktowy
zaczyna nabrzmiewać
miesiącami twojego życia.

WITOLD GOMBROWICZ

MONUMENTALNY IDIOTYZM OPERETKOWY
IDĄCY W PARZE
Z MONUMENTALNYM PATOSEM DZIEJOWYM —
MASKA OPERETKI,
ZA KTÓRĄ KRWAWI ŚMIESZNYM BÓLEM
WYKRZYWIONE LUDZKOŚCI OBLICZE —
TO BYŁABY CHYBA
NAJLEPSZA INSCENIZACJA
„OPERETKI" W TEATRZE.

WITOLD GOMBROWICZ

Witold Gombrowicz

# BILANS

Ile stron zapisałem w ciągu mojego życia? Niecałe 3 000. Jaki rezultat, jeśli idzie o mnie osobiście? Przypominam, zacząłem od tego, w tych naszych „Entrétiens", że chcę związać moją literaturę z moim życiem. Co więc mi dały te zapisane strony?

Co? Prawie się wstydzę. 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 zrobiłem. Mogę już tylko dopowiadać. Moje dawniejsze fermenty, gafy, 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 przeciw niemu, Gombrowiczowi? Wcale nie jestem tego pewny. Przemyśliwam nad rozmaitymi podstępami by wydostać się spod tej tyranii, ale choroba i wiek mnie osłabiły. Odrzucić precz Gombrowicza, skrompromitować 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"

Sztuka,
która
nie zdoła
zapewnić
swemu
twórcy
autentycznego
istnienia
w
sferze
duchowej,
jest
tylko
nieustającym
wstydem,
upokarzającym
świadectwem
partactwa.

WITOLD GOMBROWICZ

# WITOLD GOMBROWICZ

## WAŻNIEJSZE FAKTY BIOGRAFICZNE

**1904**
Urodził się 4 sierpnia 1904 roku w majątku Małoszyce koło Opatowa, posiadłości swego ojca.

**1911**
Rodzina W. Gombrowicza przenosi się do Warszawy. Początkowo uczy się u guwernerów, następnie zaczyna uczęszczać do Gimnazjum i Liceum św. Stanisława Kostki w Warszawie.

**1920**
Pisze historię swojej rodziny, opartą na zbiorach domowego archiwum; dotychczas pozostała w rękopisach.

**1922—1923**
Uzyskuje świadectwo dojrzałości i wstępuje na Wydział Prawa Uniwersytetu Warszawskiego.

**1927**
Kończy studia prawnicze i rozpoczyna aplikanturę najpierw w sądzie Powiatowym a następnie w sądzie aplikacyjnym w Warszawie. Wyjeżdża do Paryża — uzupełnia swoją wiedzę prawniczą w L'Institut des Hautes Etudes Internationales.

**1933**
Debiutuje *Pamiętnikiem z okresu dojrzewania*; zbiór opowiadań wychodzi nakładem wydawnictwa „Rój".

**1934**
Rezygnuje z uprawiania zawodu prawnika i rozpoczyna pracę literacką; pisze opowiadania *Filidor dzieckiem podszyty* i *Filibert dzieckiem podszyty*, które później zostaną włączone do *Ferdydurke*.

**1937—1938**
Nakładem „Roju" ukazuje się *Ferdydurke*.
W „Ekspresie porannym" pod pseudonimem Niewieski ukazuje się powieść sensacyjna Gombrowicza *Urzeczeni*.
*Opętani* ukazują się w dzienniku „Dzień dobry" — „Kurier Czerwony" (nie ukończona).
W „Skamandrze" publikuje *Iwonę księżniczkę Burgunda*.

**1939**
W sierpniu na zaproszenie Polskich Linii Oceanicznych wziął udział w inauguracyjnym rejsie „Chrobrego"; wybuch wojny zastał Gombrowicza w Buenos Aires — pozostał w Argentynie do roku 1963.

**1940—1943**
Mieszka w małym hotelu w Buenos Aires, uczy się języka hiszpańskiego i nawiązuje kontakty z argentyńskim środowiskiem literackim.

**1944**
Rozpoczyna pracę nad *Ślubem*.

**1947**
*Ślub* ukazuje się w wydawnictwie „Eam" w języku hiszpańskim. Rozpoczyna pracę w Banku Polskim w Buenos Aires na stanowisku sekretarza dyrekcji.
Pisze powieść *Trans-Atlantyk*.

**1953**
W Paryżu ukazują się *Trans Atlantyk* i *Ślub*.
Rozpoczyna pierwsze zapisy *Dziennika*.

**1954**
Zaprzestaje pracy w banku.

**1955**
Pisze *Pornografię* i I akt *Operetki*.

**1956**
W Paryżu ukazuje się I tom *Dzienników*.

**1957—1958**
*Trans Atlantyk* i *Ślub* ukazują się nakładem wydawnictwa „Czytelnik", *Iwonę księżniczkę Burgunda* publikuje PIW, a nakładem Wydawnictwa Literackiego ukazuje się zbiór opowiadań *Bakakaj*.
29 listopada 1957 roku odbyła się prapremiera światowa *Iwony księżniczki Burgunda* w Teatrze Dramatycznym w Warszawie w reżyserii Haliny Mikołajskiej.
W wydawnictwie Julliard wychodzi *Ferdydurke* w języku francuskim; powieść odnosi sukces światowy.

**1960**
W Paryżu w języku polskim ukazuje się *Pornografia*; otrzymuje doroczną nagrodę literacką.
W teatrze studenckim STG w Gliwicach odbywa się światowa prapremiera *Ślubu* w reżyserii Jerzego Jarockiego.

**1962**
Ukazuje się II tom *Dzienników*; *Pornografia* tłumaczona jest na język francuski, fiński i portugalski.

**1963**
Na zaproszenie Fundacji Forda Gombrowicz przybywa na roczny pobyt do Berlina Zachodniego.

**1964**
Prapremiera *Ślubu* w Théâtre Recamier w reżyserii Jorga Lavelliego.
Pogarsza się stan zdrowia Gombrowicza, przez dwa miesiące przebywa w szpitalu na astmę.
Poznaje swoją przyszłą żonę Marię-Ritę Labrosse. Wyjeżdżają na południe Francji; ostatecznie zamieszkują w Vence.

**1965**
Powieść *Kosmos* ukazuje się w języku polskim w Paryżu.
Francuska prapremiera *Iwony księżniczki Burgunda* w Théâtre de France w reżyserii Jorge Lavelliego.
Pisze drugą wersję *Operetki*.

**1966**
Publikuje III tom *Dzienników* i ostateczną wersję *Operetki*.

**1967**
Za powieść *Kosmos* otrzymuje międzynarodową nagrodę literacką Prix Formentor.

**1968**
Nakładem P. Belfond ukazują się *Entrétiens de Dominique de Roux avec Witold Gombrowicz* („Rozmowy z Gombrowiczem"). W roku 1969 przełożone zostały na język polski.
28 grudnia zawiera związek małżeński z Marią-Ritą Labrosse.

**1969**
24 lipca Witold Gombrowicz umiera w Vence.

EM

Na podstawie biografii napisanej przez Gombrowicza w języku francuskim dla Editions de l'Herne

# WOKÓŁ „OPERETKI"

## KONSTANTY PUZYNA:

*[...] Kontynuując myśl Gombrowicza można by podjąć próbę odrodzenia całej operetkowej konwencji. Zrobić zalety z jej wad! Z niedorzeczności, skostnienia, banału, dysproporcji formy i treści, płochego wdzięku, sentymentalnego bełkotu, z arii i arietek potraktowanych serio tworzy się przecież — niejako sama — kanwa wielkiej współczesnej komedii absurdu. Nie jednej.*
*[...] podniósłszy konwenans do drugiej potęgi, Gombrowicz na dodatek wystrzela w „Operetce" pomysłem bezbłędnie operetkowym: antynomię autentyczności i Formy przekłada tym razem na antynomię Nagości i Stroju. Marzy o nagości Albertynka, nowa Iwona — tymczasem jej adoratorzy, zgorszeni, zazdrośni i snobiści, ciągle chcą ją ubierać, w coraz bogatsze, wspanialsze, wymyślniejsze stroje. Wokół trwa nieustanna rewia mody, którą rozkręca mistrz Fior — Christian Dior plus kwiat (fiore) po włosku. I nie jest to bynajmniej „czysta" widowiskowość, ale — znów — aktorska psychologia zbiorowa: ludzie kostiumem mówią sobie impertynencje i komplementy, ubierają się do siebie, wobec siebie, przeciw sobie. Fior organizuje wreszcie bal maskowy, gdzie już i kostium rośnie do drugiej potęgi: zamiast ubiorów zjawiają się przebrania, a na nich worki, bo ma to być niespodzianka. Pod przebraniami snują się intrygi, działają złodzieje i spiskowcy. Na koniec wybucha rewolucja i cały Strój czyli Forma rozsypuje się w oszalały bełkot galanteryjny: książę — lampa, księżna — stolik, ryj maski gazowej i krynolina... Bo w dodatku część osób ukrywa się. A z trumny wstaje zaginiona w zamęcie Albertynka.*
*Naga nareszcie: radosne wcielenie młodości, autentyczność biologii, wciąż odradzającego się życia. Kurtyna w porę zapada. W porę, ponieważ wiemy przecież, że po pierwszym olśnieniu nagością biedną Albertynkę znów zaczną wszyscy ubierać.*

K. Puzyna, „Burzliwa pogoda" W-wa 1971

## JAN BŁOŃSKI:

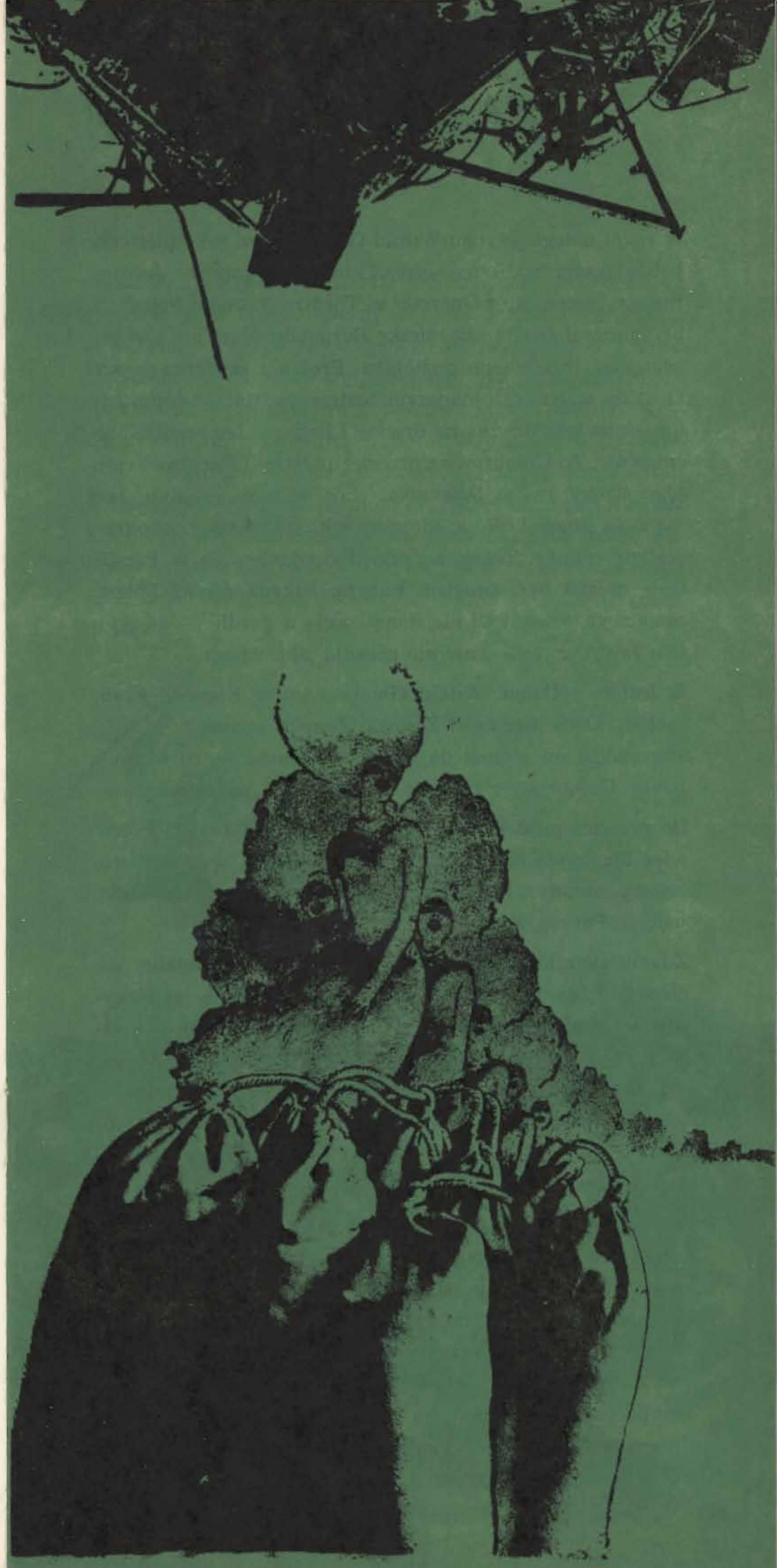
*[...] Tak, Gombrowicz ma słuszność mówiąc, że jego sztuka „żyć zaczyna dopiero na scenie": jej sens pozostaje w zawieszeniu, wypełnia go dopiero reżyser.*
*Czytałem o przedstawieniu paryskim, lekkim, roztańczonym, sceptycznym i właściwie pogodnym. Ale także o niemieckim, ciężkim, groźnym, przerażającym.*
*Czy wierzyć Puzynie, który ufa radosnemu zjawieniu młodości. Czy raczej tym, co w zakończeniu zobaczą okrutne, zrozpaczone szyderstwo? Co powinno przeważyć? Nie wiadomo. Jak Goethe Fausta, Gombrowicz zaopatrzył „Operetkę" w podwójny finał. Ludzkości, przegrałaś, cała twoja historia jest błazeństwem — mówi jedna z twarzy Janusa. Ludzkości, zaczynaj na nowo, jesteś wieczna — mówi druga.*

J. Błoński, „Dialog" 6/1971

## KRZYSZTOF WOLICKI:

*[...] Otóż, jak sądzę, Gombrowicz w cytowanej opinii miał na myśli jedno tylko: nie że jego sztuka dopiero na scenie wybiera swój sens, ale że dopiero na scenie w ogóle sens uzyskuje i ujawnia. Jako zbiór znaków nie ma go wcale: są powyrywane z najrozmaitszych kontekstów, same znaki i wszystko znaki, to prawda, ale na rumowisku, Układają się w a k c j ę, ale nie w sens. Na scenie jednak „Operetka" staje się natychmiast również obrazem, dźwiękiem, literalnością. Rumowisko znaków z miejsca się organizuje w dwie strony: poprzez konfrontację z dosłownością sceny i poprzez umiejscowienie w nadrzędnej formie operetki w y k o n y w a n e j. Błoński sądzi, że wtedy reżyser wybiera; podsuwa mu nawet dwoisty sens finału („Ludzkości przegrałaś — Ludzkości jesteś wieczna..."). Twierdzę jednak, że reżyser, jeśli, oczywiście, nie będzie kaleczył utworu i „pisał na scenie" po raz drugi, nie ma w istocie żadnego wyboru, ponieważ sens jest jeden tylko: jesteś wieczna, Ludzkości, ale niepoważnie głupia. Wiemy, oczywiście, co kryje się za tym nierozerwalnym przeciwstawieniem, za „ale", które stanowi najważniejszy moment zdania z dwóch trywialności. Wściekłość, gniew, rozżalenie twórcy, który głupotę przejrzał a wdzięczności nie zdobył. Jeśli Błoński tak chce, proszę bardzo: tragizm Fausta. To jednak tylko wiemy, ex post. Tego już Gombrowicz w „Operetkę" nie wpisał. Toteż nie ma w „Operetce" nikogo z autobiografii, wbrew Błońskiemu. Przestał opowiadać sobie pisarz, gdy tematem opowiadania mogło być jedyne naprawdę jeszcze fascynujące, bezsensowne, niesprawiedliwe, gorzkie umieranie własne. W tym chyba znaczeniu, ale tylko tym, jest „Operetka" jako zaniechanie głębokim świadectwem: powagi i powściągliwości, prywatności i dobrego smaku.*

K. Wolicki,, „Odra"



JANUSZ MAJCHEREK

# KILKA UWAG O RECEPCJI GOMBROWICZA W POLSCE

W maju ubiegłego roku Witold Gombrowicz, jako pierwszy polski pisarz trafił na scenę Comédie Française. Jacques Rosner, inscenizator *Operetki* w Théâtre National Populaire przygotował *Iwonę księżniczkę Burgunda*. Fakt nie jest pozbawiony ironicznego podtekstu. Profan i szyderca w roli klasyka, w najdostojniejszym teatrze świata — doprawdy los odpowiada drwiną na drwinę i karze w ten sposób bluźnierców. To Gombrowicz przecież poświęcił Paryżowi cierpkie strony swego *Dziennika*, choć w tym, co pisał, pod warstwą kpiny krył się niejasny lęk, jakby pisarz spodziewał się zemsty. Takie, na przykład zdanie: „Ja w Paryżu będę musiał być wrogiem Paryża. Szkada gadać! Połkną mnie zbyt łatwo, jeśli nie stanę kością w gardle — nie zdołam zaistnieć, jeśli mnie nie poczują jako wroga".

A jednak połknęli. Witold Gombrowicz w Komedii Francuskiej, Obok Racine'a! Zemsta. Zemsta miasta.

Przychodzi mi jednak do głowy myśl inna — co by było gdyby Gombrowicz żył, jak zareagowałby na to wszystko.

Bo przecież pisał i tak: „Dziś (scil. 1963) Witold Gombrowicz przybywa do Paryża a zatem recepcje, wywiady, rozmowy, narady... i trzeba przecież zorganizować sobie efekt, jadę do Paryża, żeby zdobywać".

Zdanie charakterystyczne dla Gombrowicza podobnie, jak charakterystyczne jest dla niego zadowolenie, z jakim cytuje w *Dzienniku* recenzje z prasy francuskiej po wystawieniu *Iwony* w roku 1965: „Nieszczęsny Gombrowiczu, zezwól na razie by ta hołota wymyślała ci od meteków... teatr francuski jest dumny, że może wystawiać ciebie, autora *Ferdydurke*, jednego z ludzi przynoszących zaszczyt naszemu czasowi".

Nie, sukcesy nie były Gombrowiczowi obojętne i umiał o nie zabiegać. Przypuszczam, że swoją obecnością w Komedii byłby w duchu zachwycony tak, jak byłby zachwycony Nagrodą Nobla, do której słusznie kandydował. Gdyby ją dostał, jestem przekonany, że mimo drwin z hierarchii i konwenansów, nie zdobyłby się na gest Sartre'a. Ironia paryskiej premiery ma zatem rozmaite oblicza.

Tymczasem w Polsce Gombrowicz istnieje ciągle na osobliwych prawach. Krzysztof Zaleski określił jego sytuację formułą „pisarz bez dzieła". Istotnie, Gombrowicz był i jest w jakiś sposób obecny w życiu kulturalnym kraju, choć, rzecz jasna, były dla niego okresy lepsze i gorsze. O Gombrowiczu sporo się pisze, nie wydaje się natomiast jego dzieła. Poza okresem popaździernikowej odwilży, kiedy ukazał się przedwojenny dorobek pisarza, t.j. *Ferdydurke, Bakakaj, Iwona,* a z rzeczy powojennych *Ślub* i *Trans-Atlantyk*, nie wydano w Polsce niczego. Nie ma krajowego wydania *Pornografii, Kosmosu* i *Operetki*, nie ma *Rozmów z Gombrowiczem*, nie ma wreszcie opus magnum, czyli *Dziennika*. Taka sytuacja stwarza podatny grunt

do tworzenia się legend. Legenda towarzyszy Gombrowiczowi od początku. Przechodzi z pokolenia na pokolenie, kultywowana jest przez akolitów pisarza jeszcze z czasów Ziemiańskiej, podtrzymywana przez ferdydurkistów nieco młodszego pokolenia, [...], przejmowana wreszcie przez generacje najmłodsze. Tę szczególną rolę Gombrowicza uchwycił Konstanty Puzyna pisząc: „Pamiętam, jak wypatrzyłem kiedyś *Ferdydurke* w antykwariacie na Nowym Świecie. Spóźniłem się na pociąg do Krakowa, ale nawet nie zauważyłem z radości. Mieć t o wreszcie na własność — tylko, kto pamięta atmosferę roku 1951, może wyczuć smak i barwę tego szczęścia. Inni, młodsi już nie rozumieją..."

Myślę, że w ostatnim zdaniu Puzyna się myli. Inni, młodsi rozumieją i, kto wie, może coraz lepiej...

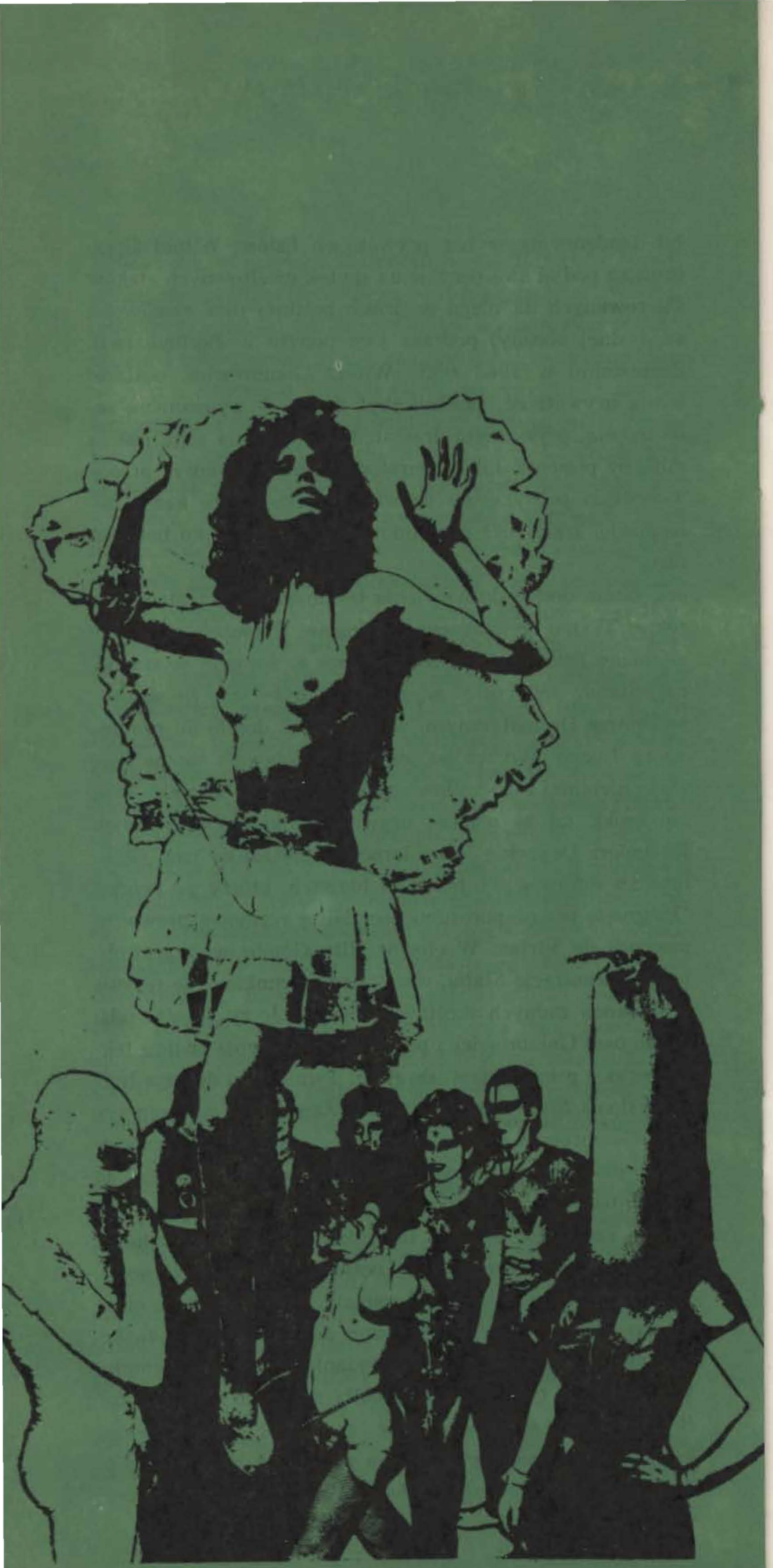
Użyłem formuły „pisarz bez dzieła", teraz pora na poprawkę. Zaleski pisał swój szkic o recepcji Gombrowicza przed 1972 rokiem i jednej rzeczy nie był świadom: roli, jaką w tej recepcji odegra teatr. Cezurą był rok 1974, kiedy to zaczął się pochód sztuk Gombrowicza przez sceny kraju. Rygory testamentu Gombrowicza, który zezwalał na druk swoich dzieł w Polsce, pod warunkiem, że zostaną wydane w całości, bez ingerencji cenzury, zostały uchylone dla teatru. Testament był wynikiem troski Gombrowicza o integralność dzieła, przede wszystkim chodziło o *Dziennik*, którego niektóre fragmenty budziły opory władz. Spadkobiercy byli przeciwni wszelkim kompromisom, choć w kraju niektórzy sądzili, że niewielkie skróty nie zaszkodziłyby pisarzowi, a pozwoliłyby udostępnić polskim czytelnikom jedną z najważniejszych, jeśli nie najważniejszą kartę polskiej literatury XX wieku.

Po śmierci Gombrowicza w 1969 roku pojawiły się w kraju publikacje na poły pirackie. Wybrane fragmenty *Dziennika* opublikował magazyn „Polska", a nieco później, w roku 1973 ukazały się spreparowane cytaty zamieszczone w dłuższym cyklu na łamach „Miesięcznika Literackiego". Protest wdowy po pisarzu, Rity Gombrowicz, wzbudził druk listów Gombrowicza do Iwaszkiewicza. Ten ostatni zamieścił tę korespondencję w 12 numerze „Twórczości"

z 1969 roku. W czerwcu 1970 roku, w dzienniku „Le Mond" ukazał się list Rity Gombrowicz do redakcji pisma: „W »Polsce« (nr 4, kwiecień 1970), przeglądzie wydawanym w Warszawie i przeznaczonym dla zagranicy opublikowano duże wyjątki z *Dziennika* Witolda Gombrowicza. Nigdy nie dałam mego zezwolenia na tę publikację, ani ja, ani dyrektor Kultury i Instytutu Literackiego, pan Jerzy Giedroyć, który posiada prawa polskie, ani też żaden zainteresowany wydawca. Nigdy też nie autoryzowałam dwudziestu trzech listów Witolda Gombrowicza do Jarosława Iwaszkiewicza, pisanych między 1947 a 1968 rokiem. Listy te opublikowała „Twórczość", której redaktorem naczelnym jest Iwaszkiewicz. Pomijając nielojalność publikowania listów prywatnych przyjaciela w pięć miesięcy po jego śmierci, Pan Iwaszkiewicz, prezes Związku Literatów Polskich i Pan Piotrowski, redaktor naczelny pisma (scil. „Polski") powinni wiedzieć, że Polska należy do krajów, które podpisały Konwencję Berneńską i w związku z tym jest zobowiązana do przestrzegania praw autorskich. Pisałam w tej sprawie dwukrotnie do Pana Iwaszkiewicza, ale odmówił publikacji moich listów. Protestuję przeciwko takim procederom, zwłaszcza, że stosowane są dowolnie i w ściśle określonym celu politycznym. W rezultacie, korzystając ze śmierci Witolda Gombrowicza, niektórzy polscy intelektualiści podejmują akcję zmierzającą do przywrócenia jego dzieł (nawet po amputacji) i jego osobowości (nawet zdeformowanej). Wszystkich tych, którzy mają szczere pragnienie ujrzeć jego dzieło wydane w Polsce, chciałabym zapoznać ze szczególną wolą Witolda Gombrowicza, do przestrzegania której jestem prawnie i moralnie zobowiązana: pragnął on zatem, aby żadne jego dzieło (łącznie z listami) nie ukazało się w Polsce, dopóki jego *Dziennik* nie zostanie opublikowany w c a ł o ś c i. W swoim *Dzienniku* (ciągle zakazanym), pisanym regularnie od 1953 roku i liczącym ponad 1000 stron, wypowiada się jasno na wszystkie tematy, a szczególnie w sprawie stosunku do Polski. Oddajmy mu nareszcie głos! Czytając jego *Dziennik* i tylko tak zaczniemy rozwiewać nieporozumienia, a nie publikując wyjątki na temat malarstwa i poezji w magazynie propagandowym lub tendencyjny wybór prywatnych listów. Witold Gombrowicz podjął swą decyzję na skutek gwałtownych ataków skierowanych na niego w prasie polskiej (bez możliwości swobodnej obrony) podczas jego pobytu w Berlinie (scil. Zachodnim) w 1963 roku. Witold Gombrowicz, ocalając swoją prywatność, zapłacił zbyt drogo — wygnaniem, samotnością, prywatnym dramatem. Cena bycia sobą jest za duża by pozwolić kilku literatom, zainteresowanym przede wszystkim polityką, na deformację jego, który każdą deformację, jakiej był przedmiotem, doznawał jako ból osobisty".

Jak zatem doszło do uchylenia testamentu dla teatru? Dyrektor Teatru Dramatycznego Gustaw Holoubek prowadził wymianę listów z Ritą Gombrowicz w sprawie wystawienia *Ślubu*. Jednym z argumentów był fakt, że właśnie w Teatrze Dramatycznym, w roku 1957 doszło do prapremiery *Iwony*. Wdowa po pisarzu powoływała się na jego wolę, niemniej zapoczątkowany został pewien kontakt. Dalsze kroki, już za pomocą prywatnych kontaktów, podjęli Kazimierz Dejmek i Jerzy Jarocki, przekazując pani Gombrowicz informacje o teatrze i ludziach, którzy go tworzą. Osiągnięto pewne porozumienie, dalsze rozmowy prowadził mecenas de Virion. W efekcie Rita Gombrowicz zezwoliła na inscenizację *Ślubu*, wszak pod warunkiem, że reżyser nie dokona żadnych skrótów. Wówczas Jerzy Jarocki udał się do pani Gombrowicz i przedstawił jej swoją analizę tekstu wraz z propozycjami skreśleń. Tym razem decyzja była pomyślna i *Ślub* wszedł w próby. Zaproszona na premierę Rita Gombrowicz wysoko oceniła przedstawienie Jarockiego, co ułatwiło wprowadzenie sztuk Gombrowicza także do innych teatrów.

W ten sposób w połowie lat siedemdziesiątych rozpoczął się festiwal Gombrowicza w polskich teatrach. Na sceny weszły nie tylko wszystkie dramaty, łącznie z fragmentaryczną *Historią*, ale także liczne adaptacje (*Ferdydurke*, *Opętani*, *Trans-Atlantyk*, opowiadania, a nawet *Dziennik*). W związku z tym sytuacja zrobiła się nieco dwuznaczna. Bo oto proszę sobie wyobrazić, że pojęcie o Mickiewiczu kształtowałoby się wyłącznie na podstawie jego mało ważnego dramatu *Konfederaci barscy*. Albo pojęcie o Żerom-



skim na podstawie *Białej rękawiczki*. Bez *Pana Tadeusza, Dziadów, Przedwiośnia*. A tak właśnie jest z Gombrowiczem. Praktycznie bowiem jedyny kontakt z jego twórczością dokonuje się poprzez teatr, więcej nawet — dla szerokiego grona widzów Gombrowicz jest jedynie autorem dramatycznym. Tymczasem hierarchia jego twórczości układa się tak, że najważniejszym i szczytowym jej elementem jest *Dziennik*, potem zaraz proza, a dopiero w ostatniej kolejności dramaty. Poza tym odczytywanie tych dramatów jest w istocie jałowe, jeśli nie towarzyszy mu wiedza wyniesiona z *Dziennika*. Tworzy się rodzaj szczególnej niekomunikatywności. Reżyser, który zabiera się do wystawienia sztuki Gombrowicza, z reguły zna całą twórczość. Widz, który tę sztukę ogląda, wie nie więcej ponad to, co ogląda. To jest jedna sprawa. Druga sprawa to oczywista już po premierze *Ślubu* świadomość, że dramaturgia Gombrowicza nie dokona teatralnej rewolucji, bo się zestarzała, a teatr spóźnił się — nie ze swojej winy. Stąd konieczność odejścia w pewnym momencie od dramatów. Stąd sięganie po prozę, a także po *Dziennik*. W ten sposób teatr pełni rolę bocznej furtki, czy może kuchennych schodów, którymi wprowadza się to, czego inaczej wprowadzić nie można. Napisałem, że to rola dwuznaczna. Z jednej strony szlachetna, ale z drugiej w pewnym sensie krzywdząca pisarza. Bo adaptacja jest zawsze tylko połowiczna, coś się zyskuje i coś się traci. Nie mając dostępu do dzieła, nie sposób sprawdzić co. Jest więc problem bilansu. Nie chcę go tu rozstrzygać jednoznacznie. Stawiam pytanie i zawieszam głos.

■

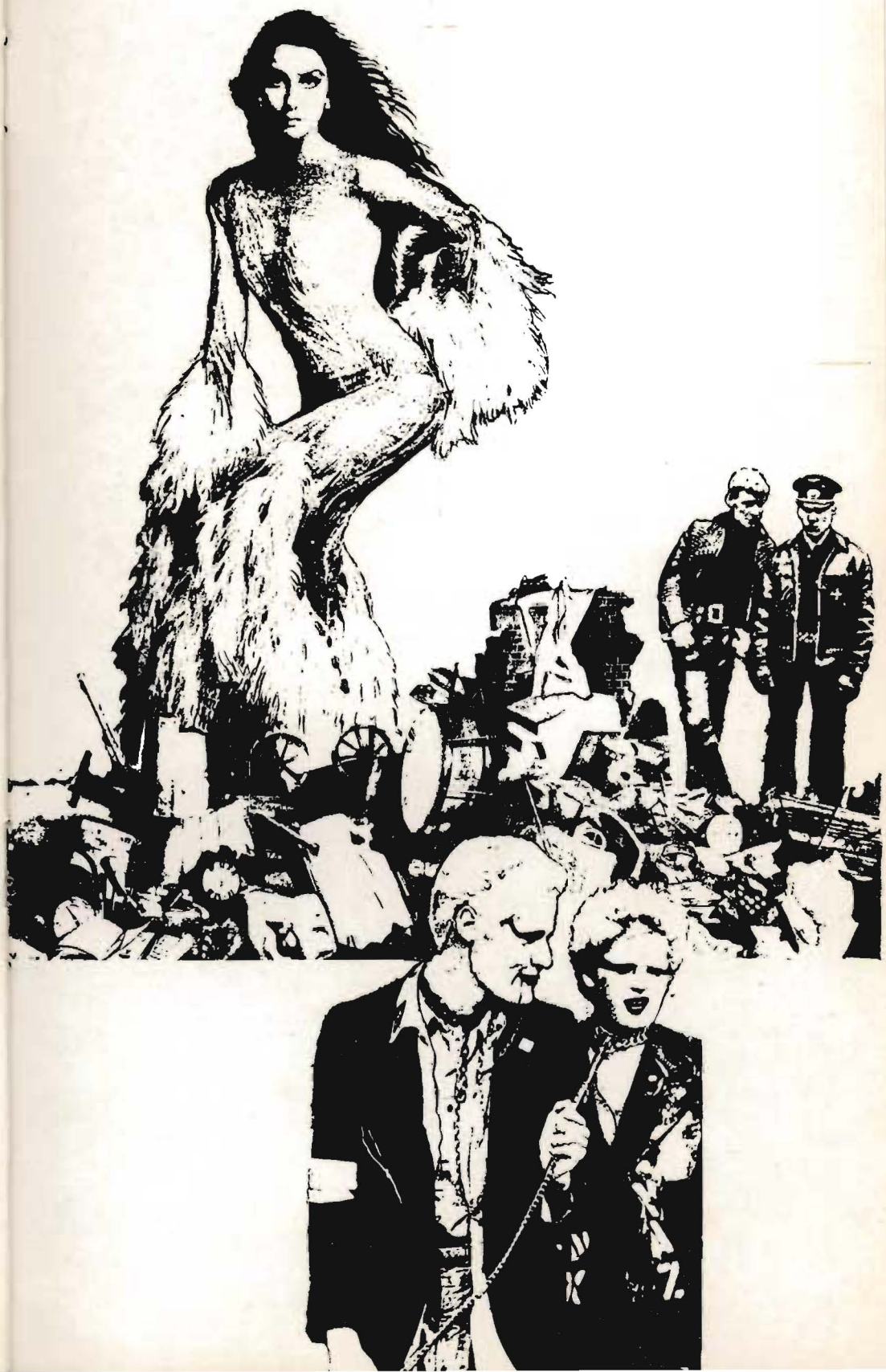
Krzysztof Wolicki

# GOMBROWICZ

W czasach, które przeżywamy, postawa pisarska Gombrowicza budzić może nawet niechęć. Ten „drobnomieszczański spacerowicz", który chciałby sobie wygodnie urządzić tylko swój własny fragmencik świata, odpychać musi wszystkich walczących o sprawy nie swoje. Nie bądźmy wszakże zbyt pochopnymi sędziami. W twórczości Gombrowicza tkwi przecież głęboko ukryty autentyczny tragizm. Jest to tragizm nieziszczalnej tęsknoty za nie istniejącym światem. Ów świat był przez swoich mieszkańców przeżywany jako świat swoistej autonomii. Składające się nań mikrostruktury społeczne, rodziny, domy, dworki przybierały w tym przeżyciu postać jak gdyby owadziego oka, którego każda malutka soczewka, jak wiadomo, pracuje na własny rachunek. W tak przeżywanym świecie osobowość właściciela wyznaczana przez swoją mikrostrukturę społeczną (ściślej — przez przekrój swoich mikrostruktur) była z nią właśnie tożsama. Własność i właściwość, mieć i być stapiały się w jedno. „Szlachcić na zagrodzie" był pełną osobowością — w swoim odczuciu — bez żadnego wysiłku. Był wszak zarazem z w y c z a j n y i o r y g i n a l n y — po ludzku solidarny z podobnymi sobie i jednocześnie indywidualny. Był zwyczajny, jak inni, we wszystkich ważnych społecznie aspektach, jako identyczny ze swoją mikrostrukturą, podobną do innych. Ale ważne społecznie aspekty, dzięki autonomiczności mikrostruktury, były właśnie nieważne dla indywidualności: oryginalność osobowości mogła się afirmować, była identyczna z tym wszystkim, co w tej jednej mikrostrukturze niepowtarzalne. „Szlachcic na zagrodzie" uprawiał więc swoje pole jak inni, ale u skraju pola rosła jedna, pochylona wierzba, jego własna, na której tak niepowtarzalnie załamywał się fioletowy promień zachodzącego słońca... Był to więc świat, w którym związek człowieka z człowiekiem przeżywano jako izomorfizm, analogię; dziś przeżywamy go jako zależność przyczynową, powód i skutek, impuls i uzależnienie.

Tragiczna tęsknota pisarza nie pozwala mu akceptować z naszym światem pełnej konfrontacji. Tęskni za „fragmentem do urzą-nia" i tworzy swe fajerwerki „tego, co między ludźmi", ulotne i odkrywcze konstrukcje, które są przecież śladem owych mikrostruktur doskonałych i trwałych, nie dających się przez tak ulotne twory zastąpić. Pisarz ten nie chce i nie może akceptować świata, w którym oryginalność i niepowtarzalność są w przeżyciu cząstkowe tylko, nie wyczerpują indywidualności nieuchronnie i immanentnie związanej ze zbiorowością; świata, w którym solidarność nie jest płodem izomorfizmu, lecz przyczynowości. Dla Gombrowicza oryginalność musi być kompletna, całościowa — musi być o r y g i n a l n o ś c i ą z w y c z a j n e j c a ł o ś c i. Jest pisarzem zbyt świadomym. Jego sztuka, ona tylko, może jeszcze być oryginalna jako caołść i może być też zwykłością, ponieważ składa się z nieważkości, drobnych tematów, ulotnych fabuł, zwykłych słów i afiszowanej „niższości" życia. Ponieważ tragizm wyznaje, okrzykuje, a przeto ośmiesza. Ale sztuka nieuchronnie odrywa się od twórcy, uchodzi pomiędzy ludzi. Nie pojedna się w niej właściwość i własność pisarza, gdyż pierwszą jest tylko, gdy powstaje, a drugą, gdy daje sławę. Ostatnim tonem wewnętrznym Gombrowicza jest brutalność tego procesu odzierania twórcy z jego dzieła. Obnażonemu pozostają już tylko najbardziej banalne dobre wychowanie i dobry smak, trochę dziwactwa, cechy na pozór zewnętrzne, podobne do ubrania, a przecież jedyne, które oszczędziła zaciekła konsekwencja dialektyki ciągle odbijanych w głąb, nierozwiązalnych opozycji. Dlatego nad całym tym dziełem, jego prawdziwą, udaną, znów prawdziwą i znów udaną szczerością zawisła aura brutalnej pasji. Przyznajmy wszakże, iż brutalność to nie dzisiejsza. Nie boksera, raczej szpadzisty. Wytworna.

Końcowy fragment artykułu zamieszczonego na łamach „Odry"



*Jorge Di Paola*

# *O GOMBROWICZU*

*[...] Interesuje mnie życie Gombrowicza jako jedna z form jego twórczości. Kiedy, na przykład, zaczynam myśleć o „Ferdydurke" przypominam sobie, że napisał tę powieść jako człowiek młody, a jej bohaterem również jest ktoś młody, nawiązujący kontakty, przyglądający się dorosłym. W jego późniejszych książkach bohaterami są dorośli patrzący na młodych, choć ci już na nich nie patrzą. Jest to wyraźnie widoczne w „Pornografii", którą — rzecz przedziwna — pisał właśnie, gdy zjawił się w Tandilu. I dlatego doznaję dziwnego uczucia, kiedy między wierszami „Pornografii" odkrywam Gombrowicza przeprowadzającego na nas swoje eksperymenty. [...] Mam wrażenie, że w tej wymyślonej przez niego grze byliśmy królikami doświadczalnymi tej nowej postawy bohaterów Gombrowicza, owego przeniesienia roli z osób młodych na postacie dorosłe obserwujące młodych.*

*Ciekawa jest i trudna do zrozumienia niezwykła ekscentryczność Witolda, o tyle znacząca, że była w jego odczuciu jakby poświęceniem na rzecz pisarstwa. Nie mógł nawiązać poprawnych stosunków ze swoimi rówieśnikami w Tandilu; z nami również nie układały się one „dobrze", po prostu mógł wśród nas łatwiej bronić własnych dziwactw. Bardzo drażnił dorosłych, nosił pomięty, popelinowy garnitur i czapkę wciśniętą zwykle w kieszeni: przypominał Jacquesa Tati. Był komiczny a zarazem pełen swoiście arystokratycznej dumy, godności. Myślę, że wiele gestów przyswoił sobie z kina niemego. [...]*

*Choć przywodził wszystkim na myśl aktora teatru komediowego i lubił, kiedy się z niego śmiano, jego prelekcje były przejrzyste i pouczające. Uważał, że zbliża go do Sartre'a kwestia „zespolenia się ze światem, bycia dla innych". Filozofia znaczyła dla niego wiele, choć często okazywał jej niechęć (miał za złe, że nie mogła przybrać formy materialnej, że była taka niekonkretna); w istocie prowadził więcej rozmów z filozofami niż literatami. Nawet w tej grze z nami uciekał się do metody sokratycznej, był jakby cyrkowym Sokratesem. Gombrowicz nigdy nie mówił, jak należy postępować, po prostu wskazywał na to co było w jego przekonaniu złe. [...]*

*Gombrowicza nie interesował rodzaj, niewiele go obchodziło, czy ma do czynienia z powieścią, opowiadaniem lub intymnym dziennikiem. Stwierdził nawet, że rodzajem przyszłości będzie dziennik, gdyż inne formy nie przystają już do struktury świata dzisiejszego. [...]*

*Gombrowicz nie czytał nam tego co pisze, ale kiedyś byliśmy świadkami pamiętnej lektury pierwszego aktu „Ślubu". Mieliśmy lokal, gdzie odbywały się próby naszego niezależnego teatru i pewnego razu zjawił się tam, śmiejąc się i pokpiwając z „artystów". Wtedy powiedziałem: „He, stary, dlaczego nie dasz nam czytanego przedstawienia?". Podsunęliśmy mu krzesło, otworzył książkę i czytał na głos przez dwadzieścia minut. Jego twarz była w pełni plastyczna, nigdy w życiu nie widziałem podobnego spektaklu.*

*Jego wyjazd z Tandilu również przypominał burleskę. Pamiętam, że gdy żegnaliśmy się z nim na peronie, stał majestatycznie na stopniu wagonu, w tym swoim garniturze, z parasolem i fajką. Wyglądał jak prawdziwy hrabia. Był to obraz tak dziwny, że sprowokował równie dziwne wydarzenie; zbliżył się do niego jakiś człowiek idący peronem, zapytał niespodziewanie: „A pan co za jeden?" i odszedł.*

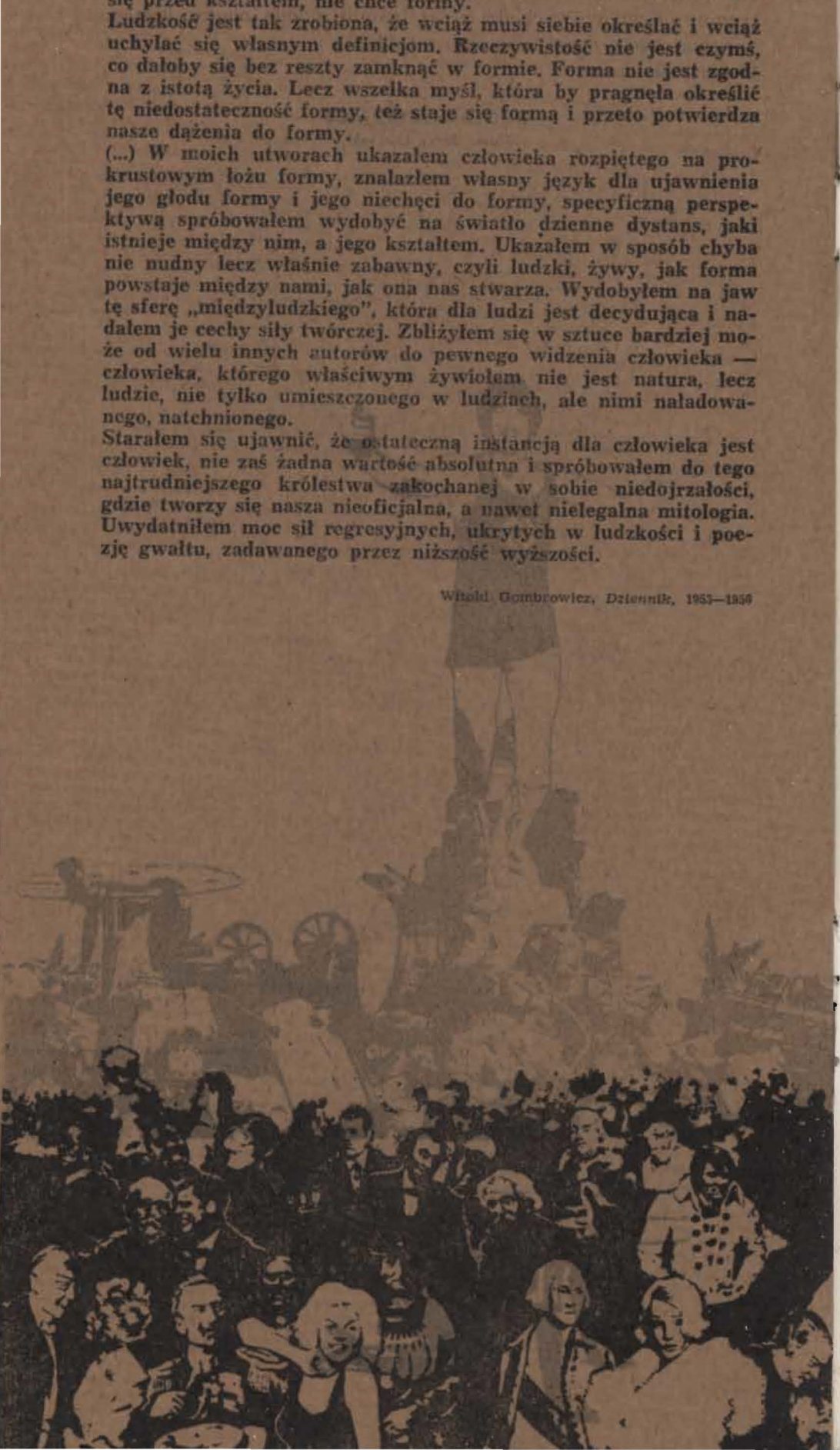
*Fragment wspomnień zamieszczonych w „Kulturze" w tłum. Rajmunda Kalickiego*

*Operetka* nie ma nic wspólnego ani z prawicą ani z lewicą. Nic wspólnego z polityką. Nie interesuje mnie ta czy inna ideologia, ale stosunek człowieka do ideologii w ogóle... bo w gruncie rzeczy jest to wciąż problem Formy, ludzkiej formy, jaki staje przede mną, dziś tak samo jak na początku mojej pracy literackiej.
Spójrzcie: ludzkość z najwyższym trudem posuwa się naprzód przez wszystkie kryzysy i wstrząsy. Traci po drodze swe wierzenia, te najpiękniejsze, swoje kostiumy, najukochańsze. Ani Boga, ani ideałów, nawet rewolucja upada. Wszystko idzie do czarnej trumny! I wtedy wychodzi z tej trumny młoda nagość ludzka, wieczna radość naszej wiecznej młodości.
Proste, jak operetka.

**WITOLD GOMBROWICZ**
Tłum.: Jerzy Lisowski

Prawdziwy bój w kulturze (o którym tak mało się słyszy) nie toczy się, według mnie, między wrogimi prawdami, czy też odmiennymi stylami życia. Jeśli komunista przeciwstawia swój światopogląd katolikowi, to jednak są to dwa światopoglądy. A także nie jest najważniejsza ta inna antynomia: kultura-dzikość, wiedza — niewiedza, jasność — ciemność, owszem, można by powiedzieć, że są to zjawiska, które współgrają, wzajemnie się uzupełniają. Natomiast najważnieszy i najbardziej drastyczny i nieuleczalny spór, to ten, który wiodą w nas dwa podstawowe dążenia: jedno, które pragnie formy, kształtu, definicji, drugie, które broni się przed kształtem, nie chce formy.
Ludzkość jest tak zrobiona, że wciąż musi siebie określać i wciąż uchylać się własnym definicjom. Rzeczywistość nie jest czymś, co dałoby się bez reszty zamknąć w formie. Forma nie jest zgodna z istotą życia. Lecz wszelka myśl, która by pragnęła określić tę niedostateczność formy, też staje się formą i przeto potwierdza nasze dążenia do formy.
(...) W moich utworach ukazałem człowieka rozpiętego na prokrustowym łożu formy, znalazłem własny język dla ujawnienia jego głodu formy i jego niechęci do formy, specyficzną perspektywą spróbowałem wydobyć na światło dzienne dystans, jaki istnieje między nim, a jego kształtem. Ukazałem w sposób chyba nie nudny lecz właśnie zabawny, czyli ludzki, żywy, jak forma powstaje między nami, jak ona nas stwarza. Wydobyłem na jaw tę sferę „międzyludzkiego", która dla ludzi jest decydująca i nadałem je cechy siły twórczej. Zbliżyłem się w sztuce bardziej może od wielu innych autorów do pewnego widzenia człowieka — człowieka, którego właściwym żywiołem nie jest natura, lecz ludzie, nie tylko umieszczonego w ludziach, ale nimi naładowanego, natchnionego.
Starałem się ujawnić, że ostateczną instancją dla człowieka jest człowiek, nie zaś żadna wartość absolutna i spróbowałem do tego najtrudniejszego królestwa zakochanej w sobie niedojrzałości, gdzie tworzy się nasza nieoficjalna, a nawet nielegalna mitologia. Uwydatniłem moc sił regresyjnych, ukrytych w ludzkości i poezję gwałtu, zadawanego przez niższość wyższości.

Witold Gombrowicz, *Dziennik*, 1953—1956



TEATR ŚLĄSKI IM. STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO, 40-003 KATOWICE, RYNEK 2. Telefony centrali 58-72-51, 58-72-52, dyrekcja i sekretariat: 59-89-76, organizacja widowni: 58-89-67, kasa biletowa: 59-93-60. Zastępca dyrektora KRYSTYNA SZARANIEC, główny księgowy IWONA SZYNDEL, kierownik muzyczny HALINA KALINOWSKA, koordynator pracy artystycznej BOGUMIŁA KURCAB, kierownik organizacji widowni WIESŁAW PYTLASIŃSKI.

Kierownik techniczny ZBIGNIEW ZBOROWSKI, z-ca kierownika technicznego JERZY HOŁÓWKA. Kierownicy pracowni technicznych: elektroakustycznej ANDRZEJ JAWORSKI, oświetlenia EUGENIUSZ GRZONDZIEL, krawieckiej damskiej EWA KERGER, krawieckiej męskiej STANISŁAW KLECKI, perukarskiej MARIA BEM, szewskiej JÓZEF WILK, stolarskiej ANTONI JURKIEWICZ, malarskiej i modelatorskiej KONRAD CUDOK, rekwizytor KAZIMIERZ RAWSKI, brygadier sceny ANDRZEJ BUGAJSKI.

## W REPERTUARZE TEATRU

**DUŻA SCENA**

SOFOKLES

### ANTYGONA

Scenografia: WIESŁAW LANGE
Reżyseria: JAN SYCZ
Muzyka: KRZYSZTOF KUPLOWSKI
Ruch sceniczny: HENRYK KONWIŃSKI

WILLIAM SZEKSPIR

### JULIUSZ CEZAR

Scenografia: JERZY MOSKAL
Reżyseria: JERZY ZEGALSKI
Kostiumy: DANUTA KNOSAŁA
Muzyka: EUGENIUSZ KNAPIK
Układ walk: ZBIGNIEW WASZKIELEWICZ

OSKAR WILDE

### BĄDŹMY POWAŻNI NA SERIO

Scenografia: ANNA FRANTA
Muzyka: HALINA KALINOWSKA
Reżyseria: JÓZEF CZERNECKI

**W PRZYGOTOWANIU:**

JIŘI ŠOTOLA

### PODRÓŻ KRÓLA KAROLA DO FRANCJI I Z POWROTEM

Scenografia: WIESŁAW LANGE
Reżyseria: MAREK MOKROWIECKI

**SCENA KAMERALNA**

SŁAWOMIR MROŻEK

### GARBUS

Scenografia: WIESŁAW LANGE
Reżyseria: BOGDAN TOSZA
Muzyka: HALINA KALINOWSKA

TENNESSEE WILLIAMS

### SZKLANA MENAŻERIA

Scenografia: BARBARA PTAK
Reżyseria: JAN SYCZ
Muzyka: WITOLD SZCZUREK

**W PRZYGOTOWANIU:**

MOLIER

### MIZANTROP

Scenografia: JERZY MOSKAL
Reżyseria: JERZY ZEGALSKI

**Przedsprzedaż biletów na 15 dni przed przedstawieniem prowadzi kasa biletowa Teatru (Katowice, Rynek 2). Kasa biletowa czynna jest codziennie (oprócz poniedziałków) w godzinach od 10.00 do 13.30 i od 15.30 do 19.00; w niedziele od 16.00 do 19.00 i dodatkowo na godzinę przed przedstawieniem w przypadku rozpoczęcia przedstawienia przed godziną 16.00.**

Współpraca fotograficzna JAN HANUSIK
Redakcja programu EWA MOROŃ
Redaktor techniczny STEFAN BARCZAK
Opracowanie graficzne JERZY MOSKAL

W opracowaniu graficznym programu wykorzystano przetworzone fragmenty prac malarskich T. H. Bentona, Van Dongena, F. Nussbauma; rzeźbiarskich H. Bühla, A. Jonesa i fotograficznych A. Błońskiego, O. Gangla, P. H. Goede, T. Hëpkera, Müllera-Schnecka oraz portrety W. Gombrowicza ze zbiorów IBL, „Neske Verlag" i Foto: Archivum.

**Skład programu wykonał linotypista E. Sznober. Strony do druku zmontował zecer J. Eiserman. Druk wykonali maszyniści typograficzni: J. Chabrowski i H. Piechulik.**

ZGK 2, zam. 6556-83 5 000 szt. Z-15

**CENA ZŁ 30,—**

TEATR ŚLĄSKI
IMIENIA
ST. WYSPIAŃSKIEGO
W KATOWICACH

SEZON TEATRALNY
1983/84
Ppremiera
we wrześniu
1983 roku

DYREKTOR
I KIEROWNIK
ARTYSTYCZNY
JERZY ZEGALSKI

KIEROWNIK
LITERACKI
EWA MORON

# WITOLD GOMBROWICZ

# OPERETKA

TRAGIKOMEDIA W 3 AKTACH

**MUZYKA: PIOTR HERTEL**

OBSADA:

| | |
|---|---|
| Fior | BERNARD KRAWCZYK |
| Książę Himalaj | ROMAN MICHALSKI |
| Księżna Himalaj | MARIA STOKOWSKA-MISIURKIEWICZ |
| Hrabia Szarm | JACENTY JĘDRUSIK |
| Baron Firulet | WIESŁAW KAŃTOCH |
| Albertynka | JOANNA BUDNIOK-MACHERA |
| Matka Albertynki | DANUTA MORAWSKA |
| Ojciec Albertynki | JAN BOGDOŁ |
| Złodziejaszki | WOJCIECH GÓRNIAK |
| | ANTONI GRYZIK |
| Proboszcz | RYSZARD ZAORSKI |
| Prezes | MARIAN SKORUPA |
| Generał | EMIR BUCZACKI |
| Markiza | ANNA WESOŁOWSKA |
| Profesor | WIESŁAW GRABEK |
| Hrabia Hufnagiel | ADAM BAUMANN |
| Lokaj Władysław | WIESŁAW SŁAWIK |
| Lokaj Stanisław | JERZY GŁYBIN |
| Lokaj Księżnej | ANDRZEJ DOPIERAŁA |
| Walentowa | KRYSTYNA MOLL |
| Służące | MARIA KĘBŁOWSKA |
| | BOGUSŁAWA KOŻUSZNIK-KUROSAD |
| Ordynans Generała | JACEK BRZOSTYŃSKI |
| Służący | WOJCIECH LEŚNIAK |
| Panie | TERESA KAŁUDA |
| | MARIA MEYER |
| | MARIA MIELNIKOW-KRAWCZYK |
| | BOGUMIŁA MURZYŃSKA |
| | MARIA WILHELM |
| Panowie | JERZY KORCZ |
| | MIROSŁAW KRAWCZYK |
| | TOMASZ RADECKI |
| | EDWARD SKARGA |
| | EUGENIUSZ SZATKOWSKI |

INSCENIZACJA I REŻYSERIA:
JERZY ZEGALSKI

SCENOGRAFIA:
ANDRZEJ SADOWSKI

CHOREOGRAFIA:
HENRYK KONWIŃSKI

ASYSTENT REŻYSERA: RYSZARD ZAORSKI
ASYSTENT SCENOGRAFA: MAŁGORZATA ZAŁUSKA
KIEROWNICTWO MUZYCZNE: HALINA KALINOWSKA

INSPICJENCI:
DANUTA PUŁECKA, ZDZISŁAW OGOS

KONTROLA TEKSTU:
ANNA ZYCHEWICZ