

POROZMAWIAJMY

Od Calderona do Gombrowicza trzy rozmowy z Krystyną Skuszą

13 grudnia 1975 na scenie Teatru im. Słowackiego w Krakowie odbyła się premiera *Ślubu* Witolda Gombrowicza. Inscenizacja Krystyny Skuszą stała się przedmiotem filmowej analizy, notującej proces narodzin przedstawienia. Jako współrealizator tej filmowej „anatomii spektaklu” towarzyszyłem reżyserce w rozmaitych etapach pracy. Stąd zapis trzech rozmów ze Skuszą.

K.M.

ROZMOWA I: FORMA

KRZYSZTOF MIKLASZEWSKI
Powiedziała Pani kiedyś: „Zagarnąć rzeczywistość w biegu? Ale którą rzeczywistość? Gdzie jej odbicie, a gdzie obraz? Gdzie jej plan pierwszy, drugi, trzeci — a może to nieskończony rachunek? Jak rozeznaczyć czas „stawiania się”, aby w nim świadomie uczestniczyć?” Pytania, rzucone w czasie realizacji ciągu propozycji, określonych przez krytykę „teatrem snów”, powtórzyć można śmiało w obliczu sztuki Witolda Gombrowicza.

KRYSZYNA SKUSZANKA Dobrze się chyba stało, że do reallizacji *Ślubu* przystępuję po serii przedstawień wrocławskich, chociaż o sztuce myślałam jeszcze w Nowej Hucie. Pytania, które stawiałam sobie przy inscenizacjach *„Snu srebrnego Salomei”*, *„Życia snem”*, *„Gry snów”*, a także przy Szekspirze prowadziły do myślenia, z którego wywodziłam inscenizację *„Ślubu”*.

Uważa się, że taką najbardziej reprezentatywną propozycją była wrocławska inscenizacja *„Życia snem”*, gdzie teatralność Calderonowskiej wizji świata rozwinięta została w całości i wypunktowana w detalu.

Przedstawienie to pomyślane było trochę jako psychodrama, trochę jako barokowy „teatr w teatrze”, trochę jako twórca przygoda dla zespołu, polegająca na sprawdzaniu granicy teatru i życia, teatralnej demonstracji i osobistej autentyczności, na odkrywaniu, w którym momencie stworzona przez nas samych teatralna forma zaczyna nam tak wiać, że stajemy się jej niewolnikami. A więc teatr jako proces tworzenia formy, a następnie obserwacja konsekwencji psychologicznych tego procesu. Wydaje mi się, że w tej etudzie teatralnej — myślę oczywiście o *„Życiu snem”* — udało mi się wraz z aktorami dotrzeć do niektórych tajemnic teatru: na czym

polega w gruncie rzeczy gra aktorska, na czym polega układanie wielowarstwowej siatki znaczeń przedstawienia.

Jaką rolę pełni zatem w takiej koncepcji sen?

Na czym polega sen? Jest to jak gdyby rozbita rzeczywistość, która układa się w inny ciąg niż jawa. My zaś nie jesteśmy w stanie przewidzieć, jak się ona ułoży. Nie interesuje mnie sen jako proces psychologiczny. Ale zdaje mi się, że rzeczywistość, z którą obcujemy w teatrze, podobna jest do rzeczywistości snu. Co włączone: forma raz określona, słowo wypowiedziane, forma przeżyta staje się w teatrze obowiązująca. Ewokuje następną formę, a więc forma rodzi formę. Tak jest chyba we śnie: dzieje się coś z nami poza naszą wolą. Ale czy tak rzeczywiście jest? Nie wiem. Nie jestem psychologiem, nie jestem człowiekiem, który by chciał badać naturę snów. To nie moja dziedzina. Moją sprawą jest zrozumieć, na czym polega istota sztuki teatru.



Fot. Wojciech Plewiński

Czy uważa Pani, że było to przygotowanie do *„Ślubu”* najbardziej istotne i znamienne?

Tak. Dopiero po takim doświadczeniu twórczym, jak *„Życie snem”* — *„Ślub”* staje się dla mnie teatralnie zrozumiały

Jak wobec tego próbuje Pani określać istotę *„Ślubu”*?

„Ślub” jest dla mnie przede wszystkim sztuką o tworzeniu, a procesie wyobraźni. *„Ślub”* stanowi próbę odpowiedzi na dręczące zawsze twórców pytanie: gdzie przebiegają granice twórczości. W *„Ślubie”* granicę tę wyznacza śmierć.

Sprawdzian Gombrowicza to próba ukazania tej konfliktowej sytuacji, której poddana jest egzystencja każdego człowieka.

Głównym problemem Gombrowicza jest człowiek stwarzający się. Pierwsze pytanie: w jakim stopniu człowiek stwarza sam siebie. I pytanie następne: w jakim stopniu to, co stworzył w procesie autokreacji, determinuje z kolei jego następne poczynania?

Ta obustronna zależność ujawnia Gombrowiczowska dialektykę, podkreślając znaczenie formy, która „pożera” jej kreatora. Tu pytanie kolejne i najciekawsze: gdzie przebiega granica między naszą autentycznością i zniwoleniem formą, między maskami, które sobie nakładamy lub które nam się nakładają.

To rozdarcie człowieka między tym, co jest jego pierwotną intencją — jego tworzącym duchem a formą stworzoną, która go potem zniwala — rodzi pytania natury moralnej.

Właśnie. Gdzie jest granica wolności kreacji? Gdzie jest granica sztuki? — te pytania ewoluują istotnie kwestie: gdzie są kryteria moralne? Kwestię wyprzedzającą rozstrzygnięcia egzystencjalistów z Albertem Camusem na czele.

Przypomnieć trzeba nowohucką inscenizację *„Stanu obłączenia”*...

...a zwłaszcza głos Nady: „Wolności nie ma, ale są granice”. Czujemy, że jest granica, której nie wolno przekroczyć. Tę granicę wyznacza w *„Ślubie”* śmierć Władzia, która uprzytomnia Henrykowi, że przekroczył dopuszczalną granicę własnej kreacji.

„Ślub” był pierwszym programowym utworem tego nurtu...

...ale niestety w Polsce zdarzyło się tak, że najpierw mieliśmy możliwość obcowania z kontynuacjami...

...i Camusa, i paryskiej awangardy, i Geneta...

...może właśnie w związku z tym nie odbiera się już Gombrowicza tak świeżo. Ja jednak nie straciłam poczucia ogromnego bogactwa myślowego i teatralnego *„Ślubu”*.

Sprawa Gombrowiczowskiej formy — to także sprawa języka, sprawa niezwykle istotna w praktyce naszej wielkiej trójki międzywojennego 20-lecia: Gombrowicza, Schulza i Wittkacego.

Język *„Ślubu”* to przede wszystkim sprawa rytmu. Poszczególne sceny przepoili Gombrowicz bardzo wyraził rytmią. Żeby rytm wewnętrzny tego tekstu ostatecznie sprawdzić, w pewnym etapie prób pomocne nam stały się przyniesione przez aktorów według ich własnego wyuczania różne dziwne instrumenty. To nie były instrumenty muzyczne, ale różne przedmioty wydające dźwięki. Dzięki nim aktorzy sobie lepiej zdali sprawę z nastroju, w jakim zagrać się miały niektóre sceny.

Ujawnił się muzyczny walor wszelkiego typu powtórzeń, które budują dramaturgię emocji. Tekst »Ślubu« jest jakby jednocześnie scenariuszem muzycznym. I z tego faktu aktorzy muszą sobie zdać sprawę. Uświadomiony rytm zaczyna pracować na ich korzyść. A więc znów forma daje szansę lepszemu wyczuwania pulacji problemu.

Taka metoda analizy eufonicznej tkanki utworu dramatycznego i wydobywania znamiennych dla działania scenicznego rytmów nie jest obca Pani praktyce. Myślę o Pani pracy z zespołem nad starohinduską »Wasantaseną«...

...i nad Calderonem czy »Grą snów«. W »Ślubie« rytmy te w zasadzie przejął ma taśma z gotową muzyką, której charakter jest wynikiem prób robionych na żywo.

W tych skomplikowanych działaniach scenicznych i konieczności apsychologicznej kreacji poszczególnych postaci oparła się Pani na aktorach...

...obdarzonych — moim zdaniem — szczególnym wyczuwaniem formy. Wiedzą oni, że forma jest tutaj nie ozdobnikiem, ale samą sprawą. Musi być świadoma i wyrazista.

ROZMOWA II: MŁODOŚĆ

»Ślub« jest dla mnie podsumowaniem pierwszego okresu twórczości Gombrowicza, to znaczy okresu, który kończy II wojna światowa. Jakkolwiek utwór jest dziełem powojennym, jawi się jako suma doświadczeń młodego Gombrowicza.

Myśli Pani zapewne o przenikającej ten okres twórczości kategorii »niedojrzałości«.

Gombrowicz powraca do młodości jako tego okresu życia ludzkiego, który uważa za najciekawszy, najbardziej dynamiczny, w którym człowiek sam siebie stwarza. Dla Gombrowicza ważny jest człowiek w rozwoju, w nieustannym procesie autokreacji. Człowiek niedojrzały, który musi dojrzeć — to właśnie Henryk.

Podstawowa zatem dla reżysera musi stać się sprawa obsady głównej roli.

Powinien być to człowiek młody i to młody autentycznie. Musi bowiem dojść do głosu walka pomiędzy autentyczną młodością a świadomością sztuczności i dojrzenia poprzez formę. Jeżeli w teatrze zabrakłoby tej młodości, autentycznego niedoświadczenia i świeżości, to zabrakłoby Gombrowiczowskiego problemu. Podobnie Romea i Julia grać muszą naprawdę młodzi ludzie. Ale podczas gdy w dramacie Szeksprowskim mogą podjąć zadaniu po prostu utalentowani młodzi, to rola Henryka w »Ślubie« wymaga czegoś więcej niż tylko talentu: wymaga nieklamanej chłonności intelektualnej i dużej świadomości środków aktorskich. Jest to rola rozpięta na takiej amplitudzie psychologicznej, na takich nieprawdopodobnych przeskokach emocjonalnych i myślowych, że chwilami wydaje się nie do udźwignięcia. Zdecydowałam się na realizację »Ślubu« w momencie, kiedy odniosłam wra-

żenie, że znalazłam aktora, który zadaniu podola.

Młodość to jedna z podstawowych cech zaangażowanego w spektaklu ansamblu.

Dzieje się tak z dwóch powodów. Pierwszy przedstawiłam wcześniej: szukałam aktorów obdarzonych poczuciem formy. Drugi wynika z faktu, że zarówno Rodzice, jak i Grupa Pijaków — to wyobrażenia Henryka z czasów młodości. Zainspirowana książką Tadeusza Kępińskiego



»Ślub« Gombrowicza w T. im. Słowackiego w Krakowie. 1. Na pierwszym planie Stefan Mienicki, Krzysztof Jędrysek, Paweł Gała, Wojciech Krupiński. 2. Paweł Gała, Halina Wyrodek, Wojciech Piśarek, Mikołaj Grabowski, Krzysztof Jędrysek. w głębi Anna Lutosińska (fot. W. Plewiński)

próbuję spojrzeć na świat otaczający Henryka przez świat młodości samego Gombrowicza, przez świat nieco podobny do świata »Ferdynurka«. Jest to jeszcze jedno bardzo istotne odniesienie — dla przebiegu zdarzeń w »Ślubie«.

ROZMOWA III: TRADYCJA

Zapomina się często w rozważaniach nad twórczością Gombrowicza o tradycji romantycznej, która jest dla mnie nie tylko oczywista, ale — moim zdaniem — stanowi jeden z głównych motorów napędowych dramaturgii autora »Ślubu«.

Mam do »Ślubu« bardzo osobisty stosunek. Po pierwsze dlatego, iż jest bliski moim doświadczeniom teatralnym. Po drugie, że jest bardzo polski.

Wprawdzie ta »polskość« płynie w »Ślubie« nurtem ukrytym, ale jej konkretność dochodząca do głosu w rytmach, nastrojach, skojarzeniach i nawiązaniach do tradycji stanowi coś, co można określić jako »sumę polskości«.

Ciekawy pod tym względem i instruktywny jest autokomentarz »Ślubu«, zamieszczony w »Dziennikach«.

Nie znając jeszcze tej odautor-skiej wykładni, przeczuwałam wiele intencji tego typu. Gom-

ki czy malarstwa. A co więcej — polskiego krajobrazu. Bez takiej polskiej aury, która — moim zdaniem — przenika cały »Ślub«, nie umiem wyobrazić sobie scenicznego życia tego utworu.

A sprawa bohatera?

Mimo że konstrukcja postaci Henryka jest bardzo oryginalna i niepowtarzalna, trudno nie oprzeć się wrażeniu świadomego nawiązania przez Gombrowicza do bohaterów romantycznych. Henryk, poeta z »Nie-Boskiej komedii« Henryk, który sobie dramat układa. Tak mi się wydaje. Henryk jest poetą. Momenty autobiograficzne tego bohatera są nie bez znaczenia. Henryk musi »wyczerpać się do dna«, dojść do granicy własnej świadomej decyzji, sprawdzić granice swojej wyobraźni. Jakiego rodzaju jest to wyobraźnia? To wyobraźnia poety, twórcy. Henryk nie jest zwykłym chłopakiem, żołnierzem na froncie, który od-czuwa potrzebę wspomnień. Henryk jest bohaterem, którego cechą wyróżniającą jest to, że pracuje własną wyobraźnią. Jest poetą, artystą... W naszym życiu narodowym bohater-poeta, artysta odgrywał zawsze dużą rolę...

...a do tego inteligent...

...a co więcej: człowiek, który dźwiga ciężar odpowiedzialności, człowiek, który ma poczucie, że jest kimś społecznie i narodowo bardzo ważnym, że niesie jakieś posłannictwo. Henryk ze »Ślubu« wszystko co robi, robi po to, aby sprawdzić wydolność własnego umysłu i wyobraźni i odpowiedzieć na pytanie: istnieje czy nie istnieje odpowiedzialność? odpowiedzialność w wymiarach największych: społecznych, narodowych, ludzkich. Jest to przecież także pytanie naszych wieszczów, pytanie heroiczne.

Henryk kreowany na wzór i podobieństwo bohatera Krasieńskiego stanowi jego zaprzeczenie, powoduje kompromitację zarówno własnej postaci, jak i środowiska, z którego się wywodzi.

Gombrowicz jest szydercą: swego »romantycznego« bohatera oskarża i osądza. Henryka doprowadza do tych granic, gdzie jesteśmy już na gruncie szaleństwa hitlerowskiego. W »Rozmowach« z Dominikiem de Roux Gombrowicz mówi: »Boskość« Henryka dokonuje się poprzez opanowanie innych ludzi, jak boskość Hitlera». Podobnie po Gombrowiczu zobaczył problem Camus.

Doświadczenia czasów, w których przyszło żyć Gombrowiczowi, kazały mu odwrócić i zniweczyć tradycję romantyczną.

Gombrowicz pokazał grozę świadomości »dziecka wojny«. Cały »Ślub« to strumień świadomości jednego bohatera. W »Ślubie« nie dzieje się nic, co wykracza poza akty twórcze Henryka. Po poddaniu siebie najokrutniejszemu sprawdzianowi nasz bohater romantyczny-nieromantyczny sam się na końcu osądza, całkowicie i ostatecznie siebie potępiając.

Rozmawiał
KRZYSZTOF MIKLASZEWSKI

Mówi o tym instrumentacja głoskowa...

...Jeśli nawet nie w pełni zgodna z rytmem poloneza, to zgodna np. z frazą »Pana Tadeusza«, Jego rytmiką i nastrojem. I to na zasadzie: »Ostatni, co tak poloneza wodzi!«.

Takich momentów-cytatów jest bardzo wiele.

Cytatów i rytmicznych, i obrazowych, zaczerpniętych z tradycji polskiej literatury, muzy-