

TARTU ÜLIKOOL
Kultuuriteaduste ja kunstide instituut
Teatriteaduse õppetool

Eva-Liisa Linder

WITOLD GOMBROWICZI DRAMATURGIA. VORMITEOREETILINE ANALÜÜS

Magistritöö

Juhendaja vanemteadur Luule Epner

TARTU 2010

SISUKORD

SISSEJUHATUS	3
1. WITOLD GOMBROWICZI VORMITEOORIA	7
1.1. Vormiteooria elulooline taust	7
1.2. Vormiteooria filosoofia-ajalooline taust	20
1.3. Vormiteooria	29
1.3.1. Vormi mõiste ja teooria	29
1.3.2. Vormiteooria dialektilisus	32
1.3.3. Loominguline strukturalism	33
1.3.4. Vormiteooria roll Ida-Euroopa enesepildis	36
2. WITOLD GOMBROWICZI NÄIDENDITE VORMITEOREETILINE ANALÜÜS	41
2.1. „Iwona, Burgundia printsess“ – antivormi draama	41
2.2. „Laulatus“ – ilmalik rituaal	54
2.3. „Ajalugu“ – ajaloodraama	71
2.4. „Operett“ – poliitiline operett	83
3. WITOLD GOMBROWICZI DRAMATURGIA MAAILMATEATRIS	100
4. WITOLD GOMBROWICZI DRAMATURGIA EESTI TEATRIS	109
4.1. Witold Gombrowiczi avastamise taust ja üldpilt	109
4.2. Mati Undi lavastatud „Iwona, Burgundia printsess“ (1994)	115
4.3. Mati Undi lavastatud „Laulatus“ (2000)	120
4.4. Elmo Nüganeni lavastatud „Laulatus“ (2004)	124
4.5. Marius Petersoni lavastatud „Iwona, burgundi printsess“ (2005)	130
KOKKUVÕTE	134
KASUTATUD ALLIKAD	140
SUMMARY	146
Lisa 1. Witold Gombrowiczi dramaturgia maailmateatri lavastuste valiknimekiri	150
Lisa 2. Witold Gombrowiczi dramaturgia lavastuste fotoillustratsioone	160

SISSEJUHATUS

Käesolev magistritöö jätkab minu bakalaureusetöö „Laulatus” mäng. Witold Gombrowiczi näidend „Laulatus“ ja selle lavastus (2000)“ (2002) teemat. Eesmärgiks on uurida poola näitekirjaniku Witold Gombrowiczi (1904–1969) dramaturgiat, keskendudes autori põhimõistele „vorm” ja selle ümber koondunud filosoofilisele süsteemile, anda näidendite vormiteoreetiline ja võrdlev analüüs ning ülevaade tema dramaturgia lavastamisest nii maailma- kui ka eesti teatris. Kuna Gombrowiczi maailmavaates on oma koht põhimõistel, väidetel ja korduvatel dialektilistel teemadel, mida ta uurib kõigis oma teostes kui alati kohaloleva süsteemi eri komponente, kasutan vormi ümber koondunud ideestiku koondnimetusena sõna „vormiteooria“.

Witold Gombrowicz oli sõltumatu, aus ja kompromissitu intellektuaal, kes elas pikalt eksiilis (alates 1939. aastast elu lõpuni), ja kelle looming oli kommunistliku valitsuse aegses Poolas aastakümneid põlu all. Tänapäeval on ta tunnistatud poola teatri ja kirjanduse klassikuks, isikupäraseks näitekirjanikuks ja mõtlejaks. Tema näidenditest on enim lavastatud „Iwona, Burgundia printsess“ (1935), filosoofiliselt kõige ambitsioonikam on „Laulatus“ (1947), kõige autobiograafilisem ja ajalooliselt detailitäpsem „Ajalugu“ (mille eestikeelse tõlke esitasin oma bakalaureusetöö lisana) ning kõige poliitilisem ja teatraalsem elu lõpus kirjutatud „Operett“ (1965). Lisaks on Gombrowicz tuntud kui romaanikirjanik, lühijuttude, mitme autobiograafilise teose, filosoofia-ajaloolise loengusarja ja „Päevaraamatu“ autor.

Gombrowiczi teoseid on tõlgitud rohkem kui 30 keelde, näidenditest ja proosateoste dramatiseeringutest on valminud enam kui 400 lavastust (neist vaid kolmandik Poolas). Autori enim lavastatud tekst on „Iwona, Burgundia printsess”, mida peetakse poola modernse dramaturgia tähtteoseks ja mida saksakeelsetes maades on lavale toodud poole sagedamini kui Poolas. Gombrowicz on üks kõige kosmopoliitsemaid poola näitekirjanikke. Tema dramaturgiat on lavastatud muusika-, tantsu- ja nukuteatris, tema loomingust on valminud mugandused filmi, televisiooni, raadio, ooperi, *performance*-kunsti ja *happening*’ide jaoks. Pidevalt pakuvad Gombrowiczi teosed huvi kirjandus- ja teatriteadlastele, kuna need ennetavad mitmeid hilisemaid kirjandus- ja kultuuriteoreetilisi arenguid ning räägivad kaasa eksiili, kultuurilise teisaldatuse, rahvus- ja sooidentiteedi, kultuuri ja subkultuuri teemadel. Gombrowiczit on nimetatud nii

modernistiks, postmodernistiks kui ka amodernistiks. Värskemad uurimused paigutavad ta postkoloniaalsete ja *queer*-teooriate konteksti.

Huvi Gombrowiczi dramaturgia vastu sai alguse 2000. aastal, kui tudengina oli võimalus jälgida Mati Undi lavastatud „Laulatus“ lavaproove Vanemuise teatris ja hiljem vaadata enamikku etendustest. Tegemist oli märgilise lavastusega oma aja teatris ning märkiderohke lavastusega, mis allus hästi kultuuriteoreetilisele analüüsile. Teooriateadliku ja põhjalikult taustu uuriva lavastaja Mati Undi teatritõlgenduses sisaldusid juba käesoleva töö peamised uuritavad teemad, mis intrigeerisid oma uudsusega. Tekkinud huvist sündis bakalaureusetöö, milles koondasin esmase teabe näidendi peamistest lugemisviisidest, peatudes pikemalt autori avangardistlikul taustal ja tema loomingu võtmeks peetaval esimesel romaanil „Ferdydurke“ (1937). Näidendit analüüsisin, lähtudes teatrikriitikas pakutud kahest peamisest lugemismudelist – realistlikust ja filosoofilisest –, tõlgendasin seda varasema poola kirjandustraditsiooni kaudu ning karnevalikultuuri prisma läbi. Mati Undi lavastuse uurimiseks kasutasin teatrisemiootilist meetodit ja retseptsioonianalüüsi (mis avasid lavastuse võttestiku, kuid jätsid uurimisvaru draama temaatika ja struktuuri osas).

Bakalaureusetöös tõin välja Gombrowiczi dramaturgia peamised märksõnad „ebaküpsus“ ja „inimestevaheline kirik“, kuid tajusin teema laiemat ulatust ja raskestihõlmavust lühikäsitluses. Tekkis küsimus, mida tähendab autori määratlus, et „Laulatus“ on eelkõige „Vormi draama“ (Gombrowicz 2004b: 59). Järgnevalt lisamaterjalidega tutvudes selgus üha enam, et Gombrowiczi põhihuvi on vaadelda vorme nii üksikisiku, inimrühmade kui kõige ühiskondlik-ajalooliste protsesside tasandil. Ta näeb inimesi vormi loojatena ja vormi poolt loodavatena. Ta väidab, et kõigele elavale on omane täiustada kord alustatud vormi – seaduspärasus, mida ta nimetab vormiliseks imperatiiviks. Vormi tekkimist ja arengut vaatleb ta opositsioonipaaride kirjeldamise kaudu: kultuur ja loodus, ühiskond ja indiviid, teism ja ateism, aristokraatia ja proletariaat, küpsus ja ebaküpsus, stereotüüpsus ja unikaalsus, üleolek ja alaväärsus jne. Seejuures möönab autor, et on „vormi poeet“ ja kunstnik, mitte teadlane, ega ole korrastanud oma mõtteid süsteemiks. Minu uurimisküsimuseks sai, millised on vormi mõiste eri tähendused, kas autori erižanrilistes teostes leiduvaid vormi määratlusi ja analüüse koondades on võimalik visandada süsteemsem pilt, tuua välja dramaturgia sisemised seaduspärasused. Näis, et ilma vormiteoreetilise lähtepunktita jääb midagi olulist Gombrowiczi dramaturgias mõistmata, tema näidendite ülesehituse saladus

avastamata. Lähenemise võtmeks sai avastus, et autori käsitletavad opositsioonipaarid on taandatavad põhivastanduse vorm vs antivorm alla.

Ehkki tegemist on Gombrowiczi ühe võtmeteemaga, esineb seniste Eesti Gombrowiczi-lavastuste retseptsioonis vormi mõiste ainult üksikutel juhtudel (Mati Undi lavastuste kavalehtedel rohkem kui kogu retseptsioonis kokku). Vastavasisuline uurimus seni eesti keeles puudub, samuti ei leidu Gombrowiczi loomingu vormikeskset koondkäsitlust teistes keeltes. Eesti keeles on Gombrowiczi teostest ilmunud ainult „Päevaraamat“ (1998) ja näidendite kogumik „„Laulatus“ ja teisi näidendeid“ (2004), mis sisaldab kolm täispikka näidendit. Eesti raamatukogudes on Gombrowiczit puudutav originaal- ja sekundaarkirjandus napp (suurem osa tööks vajalikest allikatest tuli ise hankida väljastpoolt Eestit). Seepärast sai käesoleva töö üheks ülesandeks ka Gombrowiczi kohta info koondamine, teema kaardistamine.

Käesolev töö on jaotatud nelja põhipeatükki.

Esimene peatükk annab taustaülevaateid: alapeatükk 1.1. autori elukäigust, milles oli oluline roll ühiskondlikel ja poliitilistel distantidel, mis omakorda kujundas tema maailmavaate kujunemist; alapeatükk 1.2. käsitleb autori filosoofilisi tõekspidamisi elu lõpus peetud loengukursuse valguses; alapeatükk 1.3. annab ülevaate vormiteooria dialektilisusest, vormi mõiste eri tähendustest ja Gombrowiczi vormiteooria rollist Ida-Euroopa enesepildi (ümber)kujundamisel. Olulisteks allikateks on autori teosed „Testament“, „Päevaraamat“ (kirjutatud aastatel 1953–1969), „Poola mälestused“, filosoofialoengute trükitud konspekt ja ajakirja L’Herne mahukas eriväljaanne Gombrowiczist.

Töö teises peatükis analüüsin Gombrowiczi kõiki näidendeid läbi vormiteooria prisma, seejuures käsitlen postuumselt leitud lõpetamata draamat „Ajalugu“ eraldi näidendina. Toetavad uurimused on Maya Weselowska-Frenkleri doktoritöö „Witold Gombrowicz’s Theatre of Contradictions“ (1978) ja Jan van der Meeri strukturalistlik käsitlus „Form vs. Anti-Form. Das semantische Universum von Witold Gombrowicz“ (1992).

Kolmas peatükk annab lühiülevaate Gombrowiczi dramaturgiast maailmateatris, peatudes mõnel võtmelavastusel. Peatükki täiendab tööle lisatud Gombrowiczi-lavastuste kronoloogiline valiknimekiri ja illustreeriv fotomaterjal. Peatüki põhiallikaks on Allen Kuharski artiklid.

Neljas peatükk annab ülevaate Gombrowiczi avastamisest Eestis, neljast lavastusest ja muudest tutvustavatest üritustest. Pärast nõukogude-aegsete piirangute kadumist

absurdidramaturgia lavastamisele tekkis omamoodi Gombrowicziga tutvumise laine. Teatrimurrangu tuumikusse kuulunud ja absurdidramaturgia lavastustega kuulsust kogunud Mati Unt tõi Vanemuise teatris lavale kaks silmapaistvat lavastust: „Iwona, Burgundia printsess” (1994) ja „Laulatus“ (2000). 2004. aastal lavastas Elmo Nüganen Poolas Toruńi linnateatris „Laulatus“ legendaarse leedu näitleja Vladas Bagdonasega peaosas, lavastus jõudis Eestisse külalisetendustele järgmisel aastal. Vaatlen seda lavastust eesti lavastuste reas, kuna tegemist on eesti lavastaja tõlgendusega, mis omab kõlapinda nii Nüganeni lavaloomingu kontekstis kui ka kõrvutuses teiste eesti teatri Gombrowiczi-lavastustega. 2005. aastal tõi Marius Peterson Vanalinna Hariduskolleeegiumi teatriklassi abiturientidega välja „Iwona, burgundi printsessi“, mis seni on jäänud viimaseks Gombrowiczi-lavastuseks. Järgnenud pausiaastad andsid sobiva võimaluse vahekokkuvõtete tegemiseks ja teoreetilisse tausta süüvimiseks. Lisaks isiklikule vaatamismuljele on kõigi käsitletavate lavastuste analüüsiallikaks videosalvestused ja retseptsioon.

1. WITOLD GOMBROWICZI VORMITEORIA

1.1. Vormiteooria elulooline taust

Uurija Maya Weselowska-Frenkleri käsitlese järgi võrsuvad Gombrowiczi Vormi mõiste ja enamik tema teoste nurgakiviks olevaid vastuolusid – sotsiaalne üleolek ja alaväärsus, aadliku snobism ja põlgus aristokraatlike kommete vastu, pööbli halvustamine ja vaimustumine ühiskonna põhjakihtidest – tema elukogemusest. Olles ise pärit aadliperest ja pidades lugu aadlikest kommetest ja väärtushinnangutest, oli ta samas teravalt teadlik nende naeruväärsest küljest. Just distants enda ja oma ühiskonnaklassiga võimaldas Gombrowiczil luua Vormi mõiste, millega ta seletab inimese toimimist ühiskonnas. (Weselowska-Frenkler 1978: 8–9) Oma elukäigust kõneldes kasutab Gombrowicz ka ise sageli vormimise ja deformeermise mõisteid ning rõhutab ühiskondliku ja geograafilise distantssi rolli, mis kujundas tema maailmavaadet (Gombrowicz 1998: 207). Sellest lähtudes pööran ka käesolevas ülevaates tähelepanu erinevate vormide, süsteemide mõjule tema elus – aadliseisus, sõjad, Poola kommunistliku valitsuse kultuuripoliitika, viibimine eksiilis ja Euroopas.

Witold Marian Gombrowicz sündis 4. augustil 1904 Małoszyce mõisas kesk-Poolas, 200 kilomeetrit Varssavist lõuna pool. Tema vanemad olid aadlikud, kellel olid suured maavaldused Leedus ja Poolas. Neljasaja-aastaste juurtega perekond oli traditsiooniliselt rooma katoliku usku, kultuurne (ehkki pigem kultuuri tarbiv kui loov) ning progressiivsete poliitiliste vaadetega, omades sidemeid Poola Sotsialistliku Parteiga. Witold, kes oli pere neljast lapsest noorim, kasvas üles keskkonnas, mis soosis traditsioonilist eluviisi, sisendas austust sotsiaalse hierarhia vastu ja oli tulvil aristokraatlikke pretensioone. (Baranczak 1990: 98, Gombrowicz 2007: 28)

Aasta pärast tema sündi kujunes Poola Venemaa osana 1905. aasta revolutsiooni üheks aktiivsemaks piirkonnaks, mida autor on hiljem paljutähenduslikult üldistanud: “Olen sündinud demaskeerimise mängu ajal.” (Bondy, Jelenski 1978: 13).

Gombrowiczi sõnul oli distantssidel tema elus juba lapsepõlvest peale eriline tähendus: „Seega, sellel proustilikul ajajärgul sajandi alguses olime me teisaldatud perekond, kelle sotsiaalne staatus ei olnud kaugeltki kindel, elades Leedu ja endise nn Kongressi-Poola,

maa ja tööstuse vahel, selle vahel, mida tuntakse „kõrgema ühiskonnakihi“ ja keskklassina. Need olid esimesed „vahel-olekud“, mida hiljem lisandus veel, kuni nendest sai minu elukoht, tõeline kodu.“¹ (Gombrowicz 2007: 28) Teda häiris hõlpsa aadlielu petlikkus ja ühiskondlik klassifitseeritus, mis ei lasknud tal olla lihtsalt inimene ja tema ise, vaid sundis olema mõisapärija Witold, keda koheldakse kui noort aadlikku (Miłosz 1982: 10). Ta oli sündinud kunstlikusse ja hierarhilisse süsteemi, kus valitses ette kindlaks määratud käitumine ja vastastikune sõltuvus, mitte ainult härras- ja teenijarahva vahel, vaid ka sugude vahel ja küpseks ning ebaküpseks peetu osas. Seda kunstlikku olukorda hoidis üleval terve reeglite kogum, mis määratles igaühte pigem tema positsiooni ja staatuse kui sisemiste väärtuste järgi. (Goddard 2010: 23)

Ta ei varjanud oma ärritust paksude ja valjuhäälsate sakste suhtes, keda peab võrreldes lihtsate maainimestega moonutatud, deformeeritud inimesteks (vastandus, mida kujutab ilmekalt oma esimeses romaanis „Ferdynand“): „Nende kõrkus, häbitus, naiivsus, apluss, nende kõhud, nende hellitatus, nende haigused? Kõigel sellel oli ühine põhjus – privilegieeritud elu, mida võimaldab raha. Seesama elu, mis mind niiväga vaevab!“² (Gombrowicz 2004c: 88) Oma perekonna häbiväärselt mugavale aadlielule vastandas ta teenijate tõelise elu, eelistades ka ise külapoiste ja köögitüdrukute seltsi (Bondy, Jelenski 1978: 8): „Teenijad! Teenijad! Nemat tundsid elu. Nemat töötasid tõeliselt, samal ajal kui meie sõime praetud hanesid. Meie tarbisime. „Hea ühiskonna“ peened hõrgutised, epikuurlus, mugavusearmastus, sübariitlus, aeglus, kõik need asjad tabasid mind, kui ma olin alles 10-aastane.“³ Gombrowicz tõdeb, et marksistlikust aspektist vaadates võib tema ema pidada ehtsaks näiteks oma sotsiaalse keskkonna poolt kujundatud inimesest – ta püüdis olla intellektuaalne, ratsionaalne, organiseeriv, kangelaslik ja jätta muljet moodsa kirjanduse lugemusest, ehkki tegelikult oli impulsiivne, naiivne, mugav ja praktiline naine. Ema käitumist peab ta põhjuseks, miks tal kujunes terav absurditaju, temas arenes absurdikultus ja tema loomingus sai absurdist üks olulisemaid elemente. (Gombrowicz 2007: 30–34)

¹ „So, in that Proustian epoch at the beginning of the century, we were a displaced family whose social status was far from clear, living between Lithuania and the former Congress Kingdom of Poland, between land and industry, between what is known as 'good society' and another, more middle-class society. These were the first 'betweens', which subsequently multiplied until they almost constituted my country of residence, my true home.“

² „Their arrogance, their gracelessness, naivety, gluttony, their bellies, their pamperedness, their sicknesses? All this had a common cause – the privileged life that money makes possible. The same thing that I was troubled by!“

³ „The servants! The servants! They knew what life was about. They were the ones who really worked, while we simply ate the roasted geese. We were the consumers. The refined delicacies of „good society“, epicureanism, the love of comfort, sybaritism, idleness, all these things struck me when I was only ten.“

Sügava mulje jättis Gombrowiczile Esimene maailmasõda, mille tunnistajaks ta oli 10-aastase poisina, kui Saksa-Vene rindejoon 1914. aastal nende Maloszyce majast neli korda mööda liikus, „edasi ja tagasi, suurtükitali kauguses kõmamas, siis liikudes lähemale ja lähemale, majad põlemas, väed põgenemas, edasi liikumas, pommitamine, laibad tiigi ääres, ja Vene, Austria, Saksa väesalgad paigutatud meie majja. Meie, poisid, korjasime üles kuule, tääke, rihmu, padrunipidemeid.“⁴ (Gombrowicz 2007: 33) Esimest maailmasõda kujutab Gombrowicz detailitõpselt lõpetamata draamas „Ajalugu“ („Historia“) ja kujundlikumalt sõjaeelset maailma portreeterides näidendis „Operett“ („Operetka“).

Kuueaastaselt hakkas ta õppima kodus guvernantide käe all, omandades muuhulgas prantsuse keelt ja kombeid (Gombrowicz 1998: 331), mängis malet ja tennist (Kuharski 2004a: 6). 14-aastaselt läks ta mainekasse katoliiklikusse kooli, Püha Stanisław Kostka nimelisse lütseumi, kus klassikaaslasteks olid noored printsid ja krahvid. Seal õppides tajus ta koolisituatsiooni absurdsust, mida kujutab kui õõnsate stereotüüpide rõhuvat reaalsust „Ferdydurkes“. Ka kooliajal leidis ta ennast skisofreenilisest olukorrast: ühelt poolt esines ta korraliku koolipoisina, kes käis koos sõpradega harivatel kooliekskursioonidel, teisalt otsis salaja räpaseid kogemusi Varssavi äärelinnadest (Gombrowicz 2007: 38–39). Oma lugemuse kohta nendib Gombrowicz, et juba 15-aastaselt hakkas ta vaatama „Puhta mõistuse kriitika“ poole: „Mul on alles märkmed, mida tegin tol ajal apriorsete sünteetiliste otsustuste kohta, Spenceri, Kanti, Schopenhaueri, Nietzsche, Shakespeare'i, Goethe, Montaigne'i, Pascali, Rabelais' kohta...“⁵ (samal, lk 37) Kirjanduslikud katsetused algasid 16-aastaselt (samal, lk 35). Pärast lütseumi astus ta isa soovil õppima Varssavi ülikooli juurat ja kaitses 1926. aastal magistrikraadi õigusteaduses. Lisaks tudeeris ta ühe aasta Pariisi ülikoolis Institut des Hautes Études Internationales filosoofiat ja majandust, kuid jättis õpingud pooleli, mispeale isa lõpetas toetused. Järgnes aasta korrapärast eluviisi, reisimine Püreneeades ja lävimine kahtlaste seltskondadega. Varssavis tagasi olles läks ta 1928. aastal isa toetuse jätkumiseks tööle Varssavi kohtusse ametnikuna, ametiülesandeks kirjutada raporteid kohtuistungitest. Samal aastal hakkas ta kirjutama lühijutte. (Gombrowicz 2007: 18–19, Kuharski 2004: 6)

⁴ „[---] back and forth, the booming of the cannon in the distance, then coming nearer and nearer, buildings on fire, armies fleeing, armies advancing, bombardments, corpses near the pond, and Russian, Austrian, German detachments stationed in our house.“

⁵ “I have kept the notes which I made at the time on synthetic a priori judgements, on Spencer, Kant, Schopenhauer, Nietzsche, Shakespeare, Goethe, Montaigne, Pascal, Rabelais...”

Kohtus töötamine andis olulise kogemuse: ta võttis kohut kui akent, läbi mille nägi tõelist elu, omamoodi teatrit, mis esitas madalamate klasside tundmatu maailma draamat. Põnevusega jälgis ta kõrgemal positsioonil seisjaid, kes otsustasid, ja sotsiaalselt alaväärsemaid, kelle üle otsustati. Kõrgklassist pärit õiguse funktsionärid pälvisid tema silmis küll enam austust kui maa-aadlikud, sest nad tegid rasket tööd, tundsid vastutust ja distsipliini ning pidid mõnikord taluma isegi solvanguid, tänu millele võisid vaadata otse silma kohtualustele, kuid siiski tajus ta nende käitumises midagi võltsi, nende üleolek oli liiga enesekindel, nad tundsid ennast olevat kutsutud kontrollima ja treenima proletariaati, nad näisid karikatuuridena: „Kui vaene elu oli deformeerinud tööliklassi ja tegevusetus deformeerinud mõisnikke, siis linna-intelligents oli samuti oma eluviisi poolt moonutatud. Kas elu üldse millalgi terviku inimest loob? Kas alati peavad olema sellised vastastikku täiendavad inimkonna fragmendid?“⁶ (Gombrowicz 2004c: 88) Ta jälestas kohtunike, advokaatide ja prokuröride kõnede pompöössust, ilukõnelisust ja retoorilisi efekte, nende apelleerimist kultuurile, humaansusele ja tarkusele. Ta mõistis, et juuraharidus ei olnud andnud neile ei haritust ega häid tavaid sügavamas, inimlikumas tähenduses (Wesłowska-Frenkier 1978: 12), sest olles andunud oma rollile ja mürgitatud selle funktsiooni poolt, unustasid nad oma inetuse ja ebatäiuslikkuse. Nad tundsid ainult oma üleolekut ja seaduse poolt nende kätte usaldatud võimu, kuid unustasid oma alasti oleku – nii füüsilise kui intellektuaalse. „Nad ei olnud võimelised nägema iseennast kõrvalt ja see oli stiiliviga, meeletu tähendusega vormiviga, sest see muutis inimesed mitte enamaks kui oma klassi, oma sotsiaalse grupi tooteks, lõikas nad ära nende endi eludest ja piiras neid, muutis igasuguse loova kontakti teiste inimkategooriatega võimatuks.“⁷ (Gombrowicz 2004c: 88–89)

1933. aastal ilmus Gombrowiczi esimene kirjanduslik katsetus, lühijuttude kogu pealkirjaga „Mälestused ebaküpsuse ajast“ („Pamiętnik z okresu dojrzewania“), mis sai peamiselt skeptiliste arvustuste osaliseks, enamik kriitikuid heitis raamatule ette „ebaküpsust“, ehkki just ebaküpsuse uurimine ja kaitsmine oli olnud autori peamine eesmärk. Mõned üksikud arvustajad, nende hulgas Bruno Schulz, pidasid autorit aga poola kirjanduse uueks paljulubavaks nimeks, Schulzile avaldas eriti muljet juttude

⁶ „If a life of poverty deformed the proletariat, if comfort and inactivity deformed the landowners, then the urban intelligentsia was also misshapen by its lifestyle. So does life ever produce a full person? Did there always have to be such mutually complementary fragments of humanity?“

⁷ „They were incapable of seeing themselves from the outside, and this was an error of style, an error of form of immense significance, since it made people no more than the product of their class, their social group, cut them off from other lives, constricted them, limited them, rendered any creative contact with other categories of humans impossible.“

„fantastiline ja absurdne“ stiil. (Krajewska-Wieczorek 2004: 79) Vastuseks süüdistustele hakkas Gombrowicz kirjutama „Ferdydurket“, salvavat satiiri, mis annaks talle üleolekutunde ründajate suhtes ja tõstaks ebaküpsuse-sõna sõjahüüuks. Jutustustekogu kohmakat pealkirja „Mälestused ebaküpsuse ajast“ peab ta põhjuseks, miks temast sai ebaküpsuse ja vormi poeet. Isiklikest haavadest sündinud raamat tiris teda märksa universaalsematesse seiklustesse, inim-Vormi draamasse, metsikusse võitlusesse inimese ja tema enda Vormi vahel, mis tähendab võitlust inimese enda olemis-, tundmis-, mõtlemis-, rääkimis- ja käitumisviisi vastu, tema kultuuri, ideede ja ideoloogiate, veendumuste, usu vastu, kõige vastu, mille kaudu ta ilmub välismaailmale. (Gombrowicz 2007: 52–53)

1930ndate keskpaigas lävis Gombrowicz tihedalt Varssavi kunstiringkondadega, kuhu kuulusid teiste seas Czesław Miłosz, Jerzy Andrzejewski, Bruno Schulz ja Adolf Rudnicki, nende pesapaigaks olid Varssavi kuulsad literaatide kohvikud Zodiak ja Ziemiańska. Schulzi kaudu tutvus Gombrowicz ka sõjaeelse Poola ühe mõjukama avangardkunstniku – näitekirjaniku ja prosaisti, maalikunstniku ja filosoofi Stanisław Ignacy Witkiewicziga, keda ta peab toonase poola kirjanduse üheks väljapaistvamaks isiksuseks (Gombrowicz 1998: 117) ja enda mõjutajaks. Seda hetke meenutab ta järgmiselt: „Ühel päeval viis ta mind Stanisław Ignacy Witkiewiczi juurde külla. Ja nii juhtus, et Witkiewicz, Schulz ja mina – kolm inimest, kes püüdsid suunata poola kirjandust uutele radadele – kohtusime lõpuks isiklikult“⁸ (Gombrowicz 2004c: 116; detailsemalt kirjeldab Gombrowicz oma esimest visiiti Witkiewiczi juurde „Päevaraamatus“, vt Gombrowicz 1998: 118). Ziemiańska kohvikus oli Gombrowiczil alates 1934. aastast oma laud, kuhu kogunesid noored kirjanikud, kes pidasid teda juba omamoodi guruks. Tal oli agnostiku, patsifisti, kirjandus-dändi ja provokaatori maine. Kui 1935. aastal ilmus esimene näidend „Iwona, Burgundia printsess“ („Iwona, księżniczka Burgunda“) prestiižses kirjandusajakirjas Skamander, jäi see kriitikute ja lavastajate tähelepanuta. 1937. aastal ilmunud romaan „Ferdydurke“ plahvatas aga tõelise pommuudisena, kutsudes esile nii parem- kui ka vasakäärmuslikke rünnakuid, kuid leides ka neid, kes nimetasid seda üheks poola kirjanduse avangardse vaimu uhkemaks manifestiks. Romaani kaitseks astus välja Bruno Schulz, kes pidas Kirjameeste Ühingu romaanist loengu, mille vastu protesteerisid küll „küps poola kirjanduse“ kaitsjad, kuid mida Gombrowicz ise peab üheks sügavamaks analüüsiks „Ferdydurkest“. (Baranczak

⁸ “One day he took me to visit Stanisław Ignacy Witkiewicz. And so it was that Witkiewicz, Schulz, and I – three people endeavouring to lead Polish literature in new directions – finally met in person.”

1990: 98, Gombrowicz 2007: 48, 70) Gombrowicz tajus ka ise oma romaani provokatiivsust: „Peale selle painasid mind perioodiliselt kõige banaalsemad hirmud, sest „Ferdydurke“ oli ikka päris provokatiivne (kirjutades olin selle ära unustanud) ja rahvuslaste press ründas mind julmalt, süüdistades mind halvas mõjus. See tähendas, et sama hästi oleks ma võinud fašistide jõukude käest tappa saada.“⁹ (Gombrowicz 2007: 65)

„Ferdydurke“ jäi Gombrowiczi viimaseks sõjaeelses Poolas ilmunud raamatuks, pärast seda avaldas ta vaid perioodikas mõned lühijutud ja varjunime all järjejutuna romaani „Nõiutud“ („Opętani“), mida ta ei plaaninudki raamatuna avaldada ja mida ei kommenteeri hiljem, erinevalt kõigist teistest teostest, ka „Testamendis“. Vaatamata vähestele ilmunud teostele on teda nimetatud üheks 1930ndate Poola juhtivaks avangardi-kirjanikuks S. I. Witkiewiczi ja Bruno Schulzi kõrval (Klassowitz 1979: 107).

1939. aasta suvel kuulis Gombrowicz tuttavalt kirjanikult Czesław Straszewiczilt uue Poola luksuslaeva Chrobry avareisist Lõuna-Ameerikasse, Argentiinasse. Gombrowicz, kelle „Ferdydurke“ oli saavutanud teatava populaarsuse, sai võimaluse reisiga liituda ja jõudis viimasel minutil paberid vormistada (Gombrowicz 2007: 89–90). Reisiseltskonnas oli taasiseseisvunud Poola noore kirjanduse esindajaid, kelle ülesandeks oli tugevdada kultuurikontakte Argentiina Poola emigrantide kogukonnaga. Laev väljus sadamast 1. augustil 1939 ja randus Buenos Aireses 22. augustil. Päev pärast kohalejõudmist saabusid Moskvast ja Berliinist aga ärevad telegrammid, mis teatasid Saksamaa ja Nõukogude Liidu vahel sõlmitud paktist, mis rabas maailma pikselöögina. Sündmused arenesid kurjakuulutatavalt: 1. septembril 1939 tungisid Saksa väed Poolasse, algas Teine maailmasõda. Pärast sõja väljakuulutamist otsustas laevakapten Euroopasse tagasi sõita, kuid kuna Poola naasmine ei tulnud kõne allagi, siis Inglismaale. Straszewicz valis selle võimaluse, Gombrowicz jäi Argentiinasse, kus viibis mõne nädala asemel 24 aastat, 1963. aasta maikuuni. (Kuharski 2004: 6, Baranczak 1990: 95, Gombrowicz 2007: 91)

Sõda nimetab Gombrowicz valuliseks, hirmsaks ja lootusetuks. Sõda hävitas ta perekonna, sotsiaalse positsiooni, riigi ja tuleviku. „Mul ei olnud midagi järel, ja ma olin eikeegi,“ tunnistab ta. Sõja lõpp ei toonud poolakatele vabadust. „Sellel kurval Kesk-Euroopa alal oli küsimus ainult Hitleri hukkajate vahetamisest Stalini omade vastu. Sel ajal kui üllameelsed liberaalid tervitasid Pariisi kohvikutes „poola rahva vabanemist

⁹ „Besides, I was periodically obsessed by the most banal fears, for Ferdydurke was quite a provocation (something I forgot when I was actually writing it) and the nationalist press attacked me brutally, accusing me of having a corrupting influence. This meant that I might well have been beaten up by Fascist gangs.“

feodaalikkest“ lõbusa hümniga, liikus seesama suitsev sigaret Poolas lihtsalt ühest käest teise ja jätkas inimnaha põletamist. Ma jälgisin seda kõike Argentiinast [---]“¹⁰ (Gombrowicz 2007: 102, 111) Tema Poolasse jäänud sõbrad Czesław Miłosz ja Jerzy Andrzejewski olid tunnistajaks Varssavi pommitamisele (Miłosz 1999: 81–82) ja pääsesid napilt haarangust Oświęćimi koonduslaagri täitmiseks (samas, lk 77). S. I. Witkiewicz sooritas Nõukogude vägede sissetungi päeval 17. septembril 1939 enesetapu. Bruno Schulzi tappis 1942. aastal juutide getos Gestapo ohvitser (Baranczak 1990: 108). Pärast sõda riisus kommunistlik valitsus kogu Gombrowiczite pere vara. Tema üks vend põgenes Rumeeniasse ja teine elas vaevu üle Austria Mauthauseni koonduslaagri, kuhu ta oli saadetud koos oma väikese pojaga (kes ei pöördunud hiljem enam kunagi Poola tagasi, vaid elas Prantsusmaal, kus tal avanes 24 aastat hiljem võimalus kohtuda oma Argentiinast naasnud onuga). (Kuharski 2004a: 6)

Gombrowicz avastas ennast Argentiinas täiesti uues situatsioonis – kui kirjanik ühe marginaalse kirjanduse äärealadelt, eksootiline ja võõras nii oma emigratsiooni-kaaslastele kui ka Argentiina kirjandussalongidele. Pool-sunniviisilises, pool-vabatahtlikus eksiilis pidi ta leidma ennast uuesti, sest talle seni tuntud eluvormid kukkusid kokku. Ta oli kaotanud positsiooni elegantse džentelmeni, kõneosava juristi, rikka aadlipere liikmena, pere pesamunana, ta pidi loobuma senistest kommetest ja käitumistavadest, oma varasemast stiilist, määratlema ennast uuesti, leidma oma väärikuse allika uues olukorras. Ta avastas tõelise ilu ebaküpsuses ja ebatäiuslikkuses, nooruses, vastuhakus, muutumises, reaalsusega silmitsi seismises, patus ja häbis, kollektiivi surve ja mütoloogia vastu võitlemises, inimese palavas soovis ennast realiseerida ja leida omaenda vorm. Ta avastas, et samal ajal, kui üldhinnatud väärtusi jagab kogu ühiskond, on patt individuaalne, unikaalne ja ühisteadvuse eest varjatud. (Weselowska-Frenkler 1978: 17–20)

Argentiinasse jäämist on tõlgendatud ka Gombrowiczi põgenemisena sõja või senise Poola-elu kammitsevate vormide eest – pakkusid ju esimesed Argentiina-aastad sisemist vabadust, kuna ta oli ära lõigatud kõikidest senistest sidemetest ja kohustustest ning istutatud noore riigi pinnale, millel ei olnud omaenda ajaloolist Vormi. (Baranczak 1990: 99) Kuid Gombrowicz ise rõhutab alati selle sündmuse juhuslikkust, jätmata siiski esile

¹⁰ „The war. [---] Yes, I suppose it was painful, terrible, desperate. The war destroyed my family, my social position, my country, my future. I had nothing left, and I was nobody. [---] At a time when high-minded liberals, seated in Parisian cafés, greeted the emancipation of the Polish people from the feudal yoke' with a joyous anthem, in Poland the same lighted cigarette simply changed hands and continued to burn the human skin. I watched all that from the Argentine [---]“

tõstmata selle positiivseid külgi: „Raske oleks valida paremat paika kui Buenos Aires. Argentiina on euroopalik maa, Euroopat on siin tugevalt tunda, tugevamaltki kui Euroopas eneses, kuid samas oled siin Euroopast väljas – sellel lehmade isamaal ei hinnata kirjandust. Ka see oli mulle vajalik. Distantis Euroopaga ja distantis kirjandusega.“¹¹ (Gombrowicz 2007: 91) Ta arvab, et kui ta ei oleks Euroopast lahkunud, oleks ta pärast sõda läinud kindlasti elama Pariisi ja temast oleks saanud pariislane, mistõttu ta nägi ootamatus elumuutuses saatuse sõrme, mis juhtis teda selleni, mis oli tema jaoks kõige püham: alaväärsus, lihtsus, värskus ja ebaküpsus (samas, lk 102–103). Gombrowiczi silmis oli pikaajaline tõrjutus tema isikliku vormi kujundaja: „Sõjaeelses Poolas suhtuti minusse põlgusega, vaevu märgati – hiljem mattis mind sõda enda alla – seejärel keelas minu teosed kommunistlik režiim – ning lõpuks siin, Argentiinas, ilma kirjandusliku kohvikuta, isegi ilma kunstnikest sõpruskonnata [---]. Ma muutusin julgeks, sest mul ei olnud midagi kaotada: ei au, teenistust ega sõpru. Ma pidin leidma ennast ise ning toetuma vaid iseendale [---]. Minu vorm on minu üksindus.“ (Gombrowicz 1998: 207)

Esimese seitsme aasta jooksul, mida nimetatakse ka tema Argentiina nälja-aastateks, ei olnud tal kindlat töö- ega elukohta ja need olid vaesed ka kirjanduslike tulemuste poolest. Ta elas väikestes hotellides ja teenis elatist varjunime all Argentiina ajalehtedele ja ajakirjadele kaastöid kirjutades. Poola kommunistlik valitsus oli keelanud tema teoste avaldamise, peagi unustati ka tema sõjaeelsed raamatud. Gombrowiczi poolakatest eksiili-kaaslased ei olnud tuttavad tema teostega. Argentiina noorte literaatide seas leidis siiski austajaid, kelle toetusel ja abil hakkas Gombrowicz tõlkima ise lehekülge- ja lausehaaval „Ferdydurket“ hispaania keelde. Ta tõdes, et pärast Poolas avaldatud „Ferdydurket“ oli tema töö olnud häiritud kümneks aasaks, kuni 1947. aastani, kui ilmus „Laulatus“ („Ślub“) (Gombrowicz 2007: 89) – tema filosoofiliselt kõige pretensioonikam näidend, mille ta kirjutas poola keeles ja mille tõlkis ise sõber Aleksander Russovitsi abiga hispaania keelde ning mis sai tänu Cecilia de Benedetti toetusele ilmuda veel samal aastal Buenos Aireses (samas, lk 106). Kuus aastat hiljem, 1953. aastal, trükiti „Laulatus“ poolakeelsena Pariisis.

Et ots otsaga kokku tulla, läks Gombrowicz lõpuks halvasti makstud tööle Buenos Airese Poola Panka (Banco Polaco) ametnikuna. Pangatööl kulutas ta iga vaba hetke

¹¹ „It would be difficult to choose a better place than Buenos Aires. The Argentine is a European country. One feels the presence of Europe itself, yet at the same time, one is outside Europe – and besides, in that cattle country, there is no appreciation of literature. I needed that too. A distance with regard to Europe and literature.“

kirjutamisele. Nii sündis „Trans-Atlantik“ („Trans-Atlantyk“), kus ta kirjeldab teatraalselt Argentiinas elavate Poola emigrantide vana ja uue põlvkonna vahelist konflikti, rünnates ka Argentiina literaate, eriti üleilmse kuulsuse saavutanud J. L. Borgest, kes on esitatud raamatus kui karikatuur, „Gran escritor, maestro“ (Goddard 2010: 88). Selle arhailises stiilis kirjutatud, barokse ja absurdse, idiomaatilisi nalju ja väljamõeldisi tulvil romaani (Gombrowicz 2007: 111) peatükid hakkasid ilmuma 1950. aastast Pariisi lähedal välja antavas ajakirjas Kultura ning tõid kaasa tagakiusamise emigratsioonis (Baranczak 1990: 99). Kulturas hakkasid 1953. aastast ilmuma ka kolmeosalise „Päevaraamatu“ („Dziennik“) sissekanded, mille avaldamine jätkus kuni autori surmani (samas, lk 21). „Päevaraamat“ ei kaldu pealtnäha kõrvale žanri traditsioonilisest vormist – igapäevasündmuste kajastusest, mis võivad, kuid ei pea resoneerima sügavamate peegeldustega päevikupidaja mõtetes, kuid tervikuna ei ole „Päevaraamat“, ehkki võrtsitatud anekdootide ja meenutustega, „igapäevase rutiini“ detailne kroonika. Pigem võib selles, mida autor päeviku varjus kirjutas, näha üksteisega seotud esseede kogu, mis täpsustab tema alati kohal oleva süsteemi eri detaile. See provokatiivne egoisti õiguste nimekirj moodustab omamoodi kultuuri põhiseaduse. Erinevus tulenes juba sellest, et päevik ei pidanud ootama sahtlis avastamist järeltulevate põlvete poolt, vaid oli adresseeritud kindlale kaasaegsele lugejaskonnale – Poola emigrantide intelligentsile, mis 1950ndate alguses moodustas Pariisis välja antava kuukirja Kultura lugejaskonna. (Baranczak 1990: 98)

1955. aastal lahkub Gombrowicz pangatöölt, järgnevaks sissetulekuallikaks vaid väike Vaba Euroopa stipendium ja juhuslike filosoofialoengute pidamine. Aastatel 1951–1955 kirjutab ta autobiograafilist näidendit „Ajalugu“, kuid see jääb lõpetamata ja käsikirja leiab alles kuus aastat pärast tema surma Konstanty Jeleński, kes avaldab selle samal aastal, 1975, kuukirjas Kultura. (Bondy, Jelenski 1978: 7–11)

Poolas olid tema kirjutised keelatud 1947. aastast. Ekspordiks mõeldud trükistes nimetati Gombrowiczit geeniuuseks, kodumaise kommunistliku propaganda tõttu häbimärgistati teda aga pikka aega kui kolmandajärgulist paberimäärijat iseendale loodud eksiilis, dekadentlikku lõhkujat ja desertööri, korruptanti, petturit ja hullu. (Weselowska-Frenkler 1978: 29) Gombrowicz tõdeb ka ise, et kuna 1957. aastani oli ta Poolas praktiliselt tundmatu, sest ta oli immigrant (Gombrowicz 1994: 7).

Poliitilise sula ajal 1957–1958 keeld kadus ja kõik Gombrowiczi teosed peale „Päevaraamatu“ avaldati uuesti, kuid väikeses tiraažis, mis kohe ära osteti (Bondy 1978: 7–11). Tõlkija Erich Mosbacheri sõnul müüdi „Ferdydurke“ teine, 10 000-ne tiraaž, läbi

paari päevaga tänu seigale, et see sisaldas aimdust totalitaarse režiimi sügavaimatest töömehhanismidest (Weselowska-Frenkler 1978: 32). 1958. aastal ilmus ka kõiki jutustusi ühendav kogu pealkirjaga „Bakakaj“, mida reklaamitakse kui sissejuhatust autori õitsenguperioodi loomingusse ja võrreldakse Kafka, Beckett, Schulzi ja Ionesco teostega. Samal ajal avaldas Francois Bondy Pariisi ajalehes Preuves vaimustunud artikli „Ferdydurke“ kohta. Ehkki „Ferdydurke“ edu Pariisis piirdus eliitlugejaskonnaga, hakkasid kirjastajad Gombrowiczi vastu huvi tundma ja mitte ainult Prantsusmaal, vaid kogu Euroopas. Teoseid hakati hoogsamalt tõlkima ka teistesse keeltesse, välja arvatud nendesse, mis jäid raudse eesriide taha. (Gombrowicz 2007: 22)

Sula ajal (1958. aastal) jõudis Gombrowicz rõõmustada: „[---] ma tean, et minu uuestisünd Poolas on olnud tormiline. Sealsed kirjastused avaldavad usinalt mu raamatuid.“ (Gombrowicz 1998: 207–208) Ning teisel: „Ma kasvan Poolas. Kasvan ka kusagil mujal. Seal kodumaal sünnivad parasjagu „Laulatus“ ja „Trans-Atlantik“ – ja kõiki minu jutustusi hõlmav kogu, mille nimeks sai „Bakakaj“ (Bacacay tänava mälestuseks, kus ma Buenos Aireses elasin). [---] „Iwona“ peaks lavale tulema Krakówis ja Varssavis. Kirjavahetus „Laulatuse“ lavastamise asjus. Terve laviin artikleid ja uudiseid Poola pressis.“ (Gombrowicz 1998: 250–251) Kuid pärast 1958. aastat muutus Poola kommunistliku režiimi suhtumine taas rangemaks ja Gombrowiczi teosed keelati. (Gombrowicz 2007: 22) 1960ndate keskpaigast sai keeld jõudu juurde, kui Poola kultuuripoliitika kaldus rahvusluse ja ametlikus meedias ilmusid poliitilised rünnakud, kuna võimud organiseerisid 1963. aastal Lääne-Berliinis resideeruva Gombrowiczi vastu laimukampaania. Siiski olid sula ajal ilmunud raamatud andnud tõuke Gombrowiczi kultuse tekkele.

Argentiinas viibides pidas Gombrowicz Euroopa kirjanikega sidet kirja teel. „Päevaraamatus“ leidub viiteid kirjavahetusele Konstanti Jeleńskiga, Albert Camus’ga („[---] saabus Camus kiri küsimusega, kas ta võib „Laulatust“ ühele Pariisi teatridirektorile soovitada [---]” (Gombrowicz 1998: 63)). Milan Kundera viitab Gombrowiczi kontaktidele Czesław Miłosziga (Kundera 2008: 36), kelle „Vangistatud mõistust“ analüüsib Gombrowicz põhjalikult omakorda „Päevaraamatus“ (vt Gombrowicz 1998: 18–32).

Argentiina kirjanikega puutus Gombrowicz harva kokku, teda huvitas küll kohtumine Jorge Luis Borgesega, kuid see jäi tehniliste takistuste tõttu ära. Ta pidas ennast Borgese vastandiks, kuna Borges oli tema silmis juurdunud kirjandusse, tema aga ellu (Gombrowicz 2007: 96). Gombrowicz kinnitab, et oli pärast esimest seitset Argentiina-

aastat juba harjunud anonüümsusega – ta oli vaba, sõltumatu, kapriisne ja provokatiivne ega huvitunudki kohalikust kirjandusmaailmast (samas, lk 99).

1960. aastal ilmub Kulturas Gombrowiczi romaan „Pornograafia“ („Pornografia“), mis jutustab kahe vanema härrasmehe, Witoldi ja Fredericki, vastupandamatust tõmbest nooruse poole, Fredericki kirjeldatakse seejuures kui „teatriinimest“, kes sooritab parateatraalseid eksperimente, taustaks Teine maailmasõda, okupeeritud Poola, holokaust ja Jumala surm (Lindepoo 1998: 382, Kuharski 2004a: 17, Goddard 2010: 66). 1961. aastal pälvib Gombrowicz esimese kirjandusauhinna, Kultura auhinna Pariisis, mis on väärt 200 dollarit (Gombrowicz 2007: 22).

1963. aastal kutsub Fordi fond ta koos stipendiumi-pakkumisega aastaks külla Lääne-Berliini. Gombrowicz lahkus pärast ligi veerandsajandilist viibimist Argentiinas, tema suuremateks kirjanduslikest saavutusteks jäid seal näidendid „Laulatus“ ja lõpetamata „Ajalugu“, kaks romaani, „Trans-Atlantik“ ja „Pornograafia“, ning päevaraamat, mille kirjutamist ta jätkas Euroopas. Pärast Saksamaal veedetud aastat sõidab Gombrowicz Prantsusmaale, kuhu jääb elu lõpuni. Ta ei pöördunud enam kordagi tagasi Poolasse ega kohtunud oma perekonnaga. Euroopas olemise ajal, elu viimasel viiel aastal, näis kõik elavnevat: tema teosed ilmusid, näidendeid lavastati, temaga korraldati intervjuusid, vastuvõtte, konverentse. Ta kohtus poola absurdidramaturgi Sławomir Mrożekiga (s. 1930), kes on nimetanud Gombrowiczit oma kõige suuremaks kirjanduslikuks mõjutajaks, rivaaliks ja vastaseks, kellest ta pidi võitu saama, et loominguliselt edasi areneda (Brodsky 1981: 23). Gombrowiczi „Opereti“ (1965) järgi võib täheldada Mrożeki näidendis „Rätsep“ (1977), mis räägib riietumisest ja alastiolekust, „Laulatusega“ (1947) võib leida sarnasusi aga „Tangos“ (1964), kus samuti tegutseb hamletlik, vanu vorme taastav peategelane. Kohtumist Mrożekiga on jäädvustanud fotograaf Bohdan Paczowski Gombrowiczist aastatel 1965–1968 tehtud fotoseerias, Yale'i Ülikooli juures asuvas Gombrowiczi arhiivis on säilinud üks kiri nende 1968. aasta kirjavahetusest (Giroud 2004: 34).

1964. aastal lõpetas ta romaani „Kosmos“ („Kosmos“), mis jäi tema viimaseks romaaniks, ühtlasi kõige süngemaks ja mitmetähenduslikumaks teoseks, mis uurib jutustuse katset mõjutada ümbritseva reaalsuse rütmi ja struktuuri (Lindepoo 1998: 382–383) 1965. aastal ilmus „Kosmos“ Kulturas ja pälvis 1967. aasta mais rahvusvahelise kirjandusauhinna (Prix International de Littérature / International Publishers' Prize, endine Prix Formentor), mis oli loodud 1961. aastal konkurendiks Nobeli preemia ja mille esimene auhind läks jagamisele Iiri näitekirjaniku ja poeedi, absurdditeatri

võtmekuju Samuel Beckett ja Argentiina kirjaniku Jorge Luis Borgese vahel. Auhinnaga kaasnenud rahaline pool, 20 000 dollarit, vabastas Gombrowiczi elu lõpuni rahamuredest. 1968. aastal jäi ta legendi järgi Nobeli preemiast ilma ainult ühe häälega (Baranczak 1990: 95). Sünnimaal Poolas oli Gombrowiczist saanud noorte intellektuaalide seas tõeline kultusobjekt. 1960ndad tõid talle tuntuse ka Lääne-Euroopas, kus Camus ja Sartre aitasid veenda kirjastajaid ja teatreid tema teoseid avaldama ja lavastama (samas, lk 95, 99–100).

Gombrowiczi sõber Dominique de Roux korraldas Prantsusmaal temaga vestluste sarja, mille alusel koostatud raamat ilmus esmalt prantsuskeelsena 1968. aastal Pariisis, pealkirjaga „Dominique de Roux vestlused Gombrowicziga“ („Entretiens de Dominique de Roux avec Gombrowicz“), kuid kuna tegemist oli omamoodi loomingulise testamendiga, lisati hiljem pealkirjale „Testament“ (nt inglise keeles ilmus teos pealkirjaga „A Kind of Testament“ (“Omamoodi testament”), 1973), käesolevas töös kasutan teiste uurimustega ühtlustamiseks pealkirjavarianti „Testament“.

1969. aastal abiellus Gombrowicz oma elulõpu mõttekaaslase, Kanada päritolu prantsuse filoloogia tudengi Marie-Rita Labrosse'iga, kellest pärast surma sai tema autoriõiguste valdaja. Nagu ta summeerib eneseirooniliselt oma kodanliku elustiili kohta, oli ta kuuekümnel esimesel eluaastal saavutanud selle, milleni tavaliselt jõuab inimene kolmekümneselt: „Mugavus. Korter, auto, naine, perekonnaelu. Nüüd ma olin „kirjanik“ [---]“¹² (Gombrowicz 2007: 160) Kuid Euroopa oli tema jaoks ka tee lõpp. Seal võeti teda vastu kui küpset kirjanikku, tema aga oli olnud ebaküpsuse poeet. (Gombrowicz 2007: 159).

24. juulil 1969 Gombrowicz suri astma tagajärjel oma kodus Vence'is, Lõuna-Prantsusmaal, sinna on ta ka maetud. Järelehüüdes nimetas Prantsuse nädalaleht L'Express teda „kõige suuremaks tundmatutest kirjanikest“ („le plus grand des écrivains inconnus“). Veel kümme aastat pärast tema surma oli ta võrdlemisi tundmatu kirjanik ja kirjandusringkondade vaidluste objekt. Gombrowiczi-uuriya Maya Weselowska-Frenkler teeb ülevaate levinud vastakatest arvamustest: samal ajal kui lavastaja Jorge Lavelli peab Gombrowiczit hiiglaslikuks universumiks („Gombrowicz, c'est un univers géant“), nimetab itaalia kirjanik Giuseppe Ungaretti tema teoseid „puhtaks hullumeelsuseks“ („une pure crétinerie“) ja prantsuse eksistentsialistlik filosoof ja näitekirjanik Gabriel

¹² „Comfort. A little flat, a little car, a wife, a family life. So here I was, a „writer“ [---]“

Marcel „hälbe triumfiks“ („le triomphe de l'abberation“). (Weselowska-Frenkler 1978: 1–2)

Pärast kirjaniku surma tema teoste avaldamiskeeld osaliselt leevenes, kuid samal ajal jõustus autori enda viimane soov, mis sätestas, et tema teoseid ei trükitaks Poolas enne, kui need ilmuvad tervikliku koguna. Kuna valitsus ei kiitnud heaks Nõukogude Liitu ja kommunismi puudutavaid sissekandeid „Päevaraamatus“ ja autoriõiguste valdaja Rita Gombrowicz jäi kindlaks abikaasa viimasele soovile, kujunes patiseis, mis kestis 17 aastat: Gombrowiczi teoseid loeti Pariisis trükitud ja Poolasse smugeldatud väljaannete näol või pörandaaluste kordustrükkide kujul, kuid ühtegi tema raamatut ei tohtinud Poolas ametlikult trükkida ega olnud võimalik poest osta. Olukorra absurdsust rõhutas asjaolu, et samal ajal kui Gombrowicz oli otseselt ja kaudselt kinnistunud poola kirjandusteadvusesse ja tema teostest oli saanud Poola ülikoolide kirjandusseminaride keskne teema (Baniewicz 1982: 14), liikusid tema teoste salajased trükid ning Prantsuse ajakirjades ilmunud katkendite koopiad käest kätte, näidendite ametlikud esietendused toimusid välismaal („Laulatus” 1964, „Operett” 1967 Pariisis), sest poola teatrit valvanud tsensuur sünnimaal seda ei lubanud. Üheks pääseteeks sai teater, kus näidenditega kõrvuti mängiti romaanide „Ferdydurke” ja „Trans-Atlantik” lavaseadeid.

Kui 1980ndate lõpus kommunistlik režiim lagunema hakkas ja Poola sarnaselt Eestile taasiseseisvus, avaldas riiklik kirjastus 1988. aastal Gombrowiczi kogutud teosed, sealhulgas „Päevaraamatu“, kuid rikkudes lesega sõlmitud kokkulepet, siiski tsenseeritud kujul. (Baranczak 1990: 100) 1996. aastal loovutas lesk Yale'i ülikooli Beinecke raamatukogule Gombrowiczi arhiivi, milles sisaldub muu hulgas osa tema kirjavahetusest ja kahe näidendi, „Ajalugu“ ja „Operett“, mustandversioonid (Giroud 2004: 34).

Praeguseks on Gombrowiczi teoseid tõlgitud rohkem kui 30 keelde, näidendeid ja proosateoseid lavastatakse üle maailma. Enim lavastatud näidendiks on „Iwona, Burgundia printsess“, mis on saanud poola modernse dramaturgia tähtteoseks. Gombrowiczit peetakse poola modernistliku kirjanduse (kui mõista seda 19. sajandi lõpu ja 20. sajandi keskpaiga vahel toimunud esteetikana, mida iseloomustavad kunstieksperimendid, enesepeegelduslikkus ja otsingulisus) keskseks kujuks, nagu seda on Samuel Beckett inglise kirjanduses (Goddard 2010: 1, 6). Leitakse, et tema teosed resoneerivad ning isegi ennetavad mitmeid hilisemaid kirjandus- ja kultuuriteoreetilisi arenguid, suudavad kaasa rääkida tänapäevamaailmas, tegeledes selliste teemadega nagu eksiil, kultuuriline teisaldatus, rahvusidentiteedi postkoloniaalne kriitika, seksuaalse ja sooidentiteedi uuringud, kultuuri ja subkultuuri kriitiline analüüs. Teda on nimetatud nii

postmodernistlikuks (Sugiera 2001) kui amodernistlikuks (Goddard 2010: 2) autoriks. Kõige värskemates uurimustes vaadeldakse teda postkoloniaalsete ja *queer*-teooriate valguses (samas, lk 4). Paradoksaalselt on Gombrowiczi kanoniseerimine jõudnud haripunkti, tema antikonformistlik romaan „Ferdydurke“ on saanud kohustuslikuks kirjanduseks Poola keskkoolides ja Krakówi Jagiellońi ülikool pühendas tema loomingule oma 600-aastase ajaloo ühe suurema akadeemilise konverentsi: „Witold Gombrowicz – meie kaasaegne“ (2004) (Kuharski 2004a: 8). Alates 1993. aastast peetakse iga kahe aasta tagant rahvusvahelist Gombrowiczi festivali. Seoses kirjaniku 100. sünniaastapäeva tähistamisega ametliku Gombrowiczi aastana toimus rida üritusi: konverentse, näituseid, ilmusid ajakirjade Theater ja Pamiętnik Teatralny erinumbrid, lavastati tihemini Gombrowiczi näidendeid, ilmus monograafiaid kirjaniku elust ja loomingust. Aasta kulminatsiooniks kujunes 6.–10. oktoobrini toimunud Lublini teatريفestival. (Eesmaa 2004)

1.2. Vormiteooria filosoofia-ajalooline taust

Gombrowiczi viimasel eluaastal (1969) palusid tema lähedasemad sõbrad, abikaasa Rita Labrosse ja autobiograafilise teose „Omamoodi testament“ („A Kind of Testament“) toimetaja Dominique de Roux lugeda kirjanikul sõprusringile loenguid filosoofia ajaloost, üheks eesmärgiks juhtida õpetaja mõtted kõrvale nõrgenevalt terviselt. Kuulajad konspekteerisid loenguid ja konspekt ilmus esmalt prantsuskeelsena pealkirja all „Cours de philosophie en six heures un quart“ (1971)¹³.

Programmilise kunstniku kohta oli Gombrowicz üllatavalt tugev filosoofias. Pärast Varssavi Ülikooli õigusteaduskonna lõpetamist oli ta õppinud aasta (1926) Prantsusmaal, Pariisis Institut des Hautes Études Internationales'is lisaks majandusele ka filosoofiat. Argentiinas elades teenis aga palgalisa filosoofialoengute andmisega (Barańczak 1990: 104). Viiteid mõtteloo eri suundade ja autoritega nõustumisele või nendega oponeerimisele leidub enamikes tema teostes.

Gombrowiczi peab filosoofia ülimaks väärtuseks maailma organiseerimist nägemuseks – läbi filosoofia avastab inimteadvus ennast pidevalt iseenda jaoks. Samas

¹³ Hiljem on see avaldatud kahes erinevas ingliskeelses tõlkes („A Guide to Philosophy in Six Hours and Fifteen Minutes“, tlk Benjamin Ivry, 1995; „Philosophy in Six Hours and Quarter“, tlk Simona Draghici¹³, 1999.

tõdeb ta, et kogu filosoofia saatus on, et ükski filosoofiline süsteem ei püsi ja inimesed ei tohi lasta end petta lühiaegsete mõttekoolkondade vormi poolt (Gombrowicz 2004a: 25–26). Teaduse ja filosoofia vahele tõmbab Gombrowicz kindla piiri: teaduse meetodid ja seadused põhinevad eksperimendil ja toovad välja asjadevahelise seose, kehtides ainult nähtuste maailmas ega anna otsest teadmist asjade olemuse kohta, nagu seda teeb filosoofia (Gombrowicz 2004a: 14).

Oma loengutes annab Gombrowicz ülevaate viimase kolme sajandi Euroopa mõtlejatest, alates Descartes'ist, peatudes pikemalt Kantil, Schopenhaueril, Hegelil, Kierkegaard'il, Sartre'il, Heideggeril ja Marxil. Ta näeb uusaja filosoofiat kui mõtlemise järk-järgulist teadlikuks saamist oma piiridest, pidevat mõtte koondamist vastavalt piiride tundmaõppimisele. Mõtte taandamine algab Gombrowiczi hinnangul Descartes'iga, jätkub Kantiga (kes ütleb, et mõtlemine on piiratud nähtumusliku maailmaga), Feuerbachiga, Nietzschega (filosoofia taandamine elule), Marxiga (mõtte sotsioloogiline taandamine), Freudiga (psühhoanalüütiline taandamine), Husserliga (fenomenoloogiline taandamine) jne.

Läbi kõigi loengute võib täheldada Gombrowiczi fookuse suunatust eelkõige taju subjektiivsuse, objekti-subjekti vastasmõju, ühiskonna arengu, eksistentsialismi ja ateismi teemadele. Järgnevalt püüan esile tuua Gombrowiczi loengutes väljendatud tõekspidamisi ja hinnanguid mõttevooludele, et avada tema maailmanägemise tausta ja dramaturgia lähtekohti.

Kaasaegse mõtte alguseks peab Gombrowicz Descartes'i, ehkki näeb tema suure veana püüdu näidata maailma kui Jumala loomingu objektiivset reaalsust (Gombrowicz 1999: 22). Objektiivse maailma olemasolus kahtleb Gombrowicz pidevalt ka järgnevate teemade jooksul.

Veerandi kogu talletatud kursusest pühendab Gombrowicz Immanuel Kantile, kes rajas oma teaduslikult organiseeritud teooria ratsionaalsele teadmisele. Ta väidab, et Kanti aprioorsed sünteetilised otsustused on võimalikud vaid tänu sellele, et aeg ja ruum ei ole mitte asja, vaid subjekti omadused, teadvuse osa, kogemusest tuletatud mõistuse kategooriad. Ta toonitab, et just sel perioodil hakkas filosoofia tegelema teadvuse kui millegi fundamentaalsega, mõistes, et objekti ei eksisteeri, kuni ei ole teadvust, mis tajuks tema kohalolekut: „Kujuta ette absoluutset pimedust ja üksikut objekti. Kuni see objekt ei

kohta teadvust, mis oleks võimeline tajuma tema eksistentsi, ei ole seda olemas.”¹⁴ (Gombrowicz 2004a: 3).

Kanti inimtunnetust esitab Gombrowicz, Kanti määratlust kasutades, „kopernikliku pöördena“: „Samamoodi nagu Kopernik peatas päikese ja pani maa liikuma, näitab Kant, et ainult objekti-subjekti suhtepaarilisus saab luua reaalsuse.“¹⁵ (Gombrowicz 1999: 28)

Subjekti-objekti suhtele pöörab Gombrowicz tähelepanu ka samal ajal loengute andmisega kirjutatud „Päevaraamatu“ 1969. aasta sissekannetes: „Inimese kõige sügavam lõhenemine, tema veritsev haav, see on just see: subjektivism – objektivism. [---] „Kujutame ette, et maailm taandub vaid objektiks. Siis ei oleks kedagi, kes endale seda objekti teadvustaks, see objekt ei eksisteeriks.“ (Gombrowicz 1998: 349) Ta peab subjekti-objekti ehk teadvuse ja teadvuse objekti suhet filosoofilise mõtlemise algpunktiks ning loetleb, et kultuuris võib objektivismi leida renessansi kunstis ja Bachi muusikas, subjektivismi aga barokis ja Beethovenis, Montaigne'i ja Nietzsche teostes. Subjektivismi pooldav Gombrowicz tõmbab ühendava joone mõtlejate ja mõttesuundade vahele alates Platonist: Püha Augustinus, Descartes, Kant, Fichte, Schelling, Hegel, Husserli fenomenoloogia, eksistentsialism. (samam, lk 349) Objektiivne mõte realiseerub katoliikluses ja marksismis, milles ta näeb ka kaasaegse kultuuri probleemi tuuma: „[---] võitlus marksismiga ei ole midagi muud, kui just subjektivismi võitlus objektivismiga. Sest marksism, kasvades välja teadusest ehk ühiskonna objektiivsest organiseerimisest, on seetõttu teooria, mis opereerib abstraktsete mõistetega, haarab inimesi nii öelda „väljaspoolt“. Ning see, kes kaitseb oma sisemaailma, oma vabadust, oma privaatset, konkreetset elu, esindab subjektivismi.“ (samam, lk 351)

Kanti järeltulijateks peab Gombrowicz Schopenhauerit ja Nietzschet. Schopenhaueri intuitsioonifilosoofiaga tunneb ta hingesugulust ja avab ka enda tajumusliku lähenemise: „Ma olen alati mõelnud, et filosoofia ei pea olema intellektuaalne, vaid miski, mis tuleneb meie tundlikkusest. Näiteks minu jaoks pelk fakt, et ma olen teadlik puu olemasolust, ei oma mingit tähtsust, kuni see ei tekita mulle mõnu või valu. Alles siis saab ta oluliseks. See on mõte, mida olen püüdnud edastada intervjuudes jne.”¹⁶ (Gombrowicz 2004a: 28)

¹⁴ “Imagine an absolute night, with a single object. If this object does not encounter a consciousness capable of sensing its existence, then it does not exist.”

¹⁵ „In the same way as Copernicus stopped the sun and made earth move, Kant shows that only the object–subject correlativity can create reality.“

¹⁶ “I always considered that philosophy must not be intellectual but something which starts from our sensibility. For example, for me, the simple fact that I am aware of the existence of a tree has no

Nietzschet esitab loengupidaja antikristliku ja ateistliku filosoofia kaudu, tõdedes, et viimane on sartre'iliku eksistentsialismi ja seega ka tema enda lähtekohtade alus. (Gombrowicz 2004a: 105) Nii „Päevaraamatus“ kui filosoofialoengutes pöörab Gombrowicz palju tähelepanu ateismile ja deklareerib oma ateistlikku maailmavaadet. Ta tõmbab piiri eelnevate mõtlejate – Aristotelese, Aquino Thomase, Descartes'i ja Kanti – ning oma põlvkonna, keda ta nimetab Kierkegaardi lastelasteks, jumalatunnetuse vahele. Ta peab oma põlvkonna suhteid Jumala kui abstraktsiooniga täielikult rikutuiks. „[---] abstraktne Jumal on minu jaoks hiina mõistatus. Aristotelese, Aquino Thomase, Descartes'i või Kanti Jumal ei ole meile enam seeditav – meile, see tähendab Kierkegaardi lastelastele. Meie – minu põlvkonna – suhted abstraktsiooniga on täielikult rikutud [---]“ (Gombrowicz 1998: 134)

Puhtaima väljenduse leiab mõtte taandamine Gombrowiczi silmis Husserli fenomenoloogilises meetodis, mis asetab *noumenoni* sulgudesse ja kinnitab, et ainus, millest inimene rääkida saab, on fenomenid. Siinkohal toob ta iseloomulikuna esile Husserli teadvuse “intentsionaalsuse” formuleeringu: teadvus seisneb millestki teadlik olemises, mis tähendab, et teadvus ei saa olla objektist eraldatud.

Maailmataju subjektiivsuse teema jätkub Hegeli filosoofia käsitluses, mis võrreldes eelnevate mõttesuundadega pakub inimestele muutuva tõe maailma, kus inimkond ise leiutab omaenda seadused. Hegeli põhiteesi, et ratsionaalne on tõeline ja tõeline on ratsionaalne, selgitab Gombrowicz subjekti sõltuvusena objektist, üks ei saa eksisteerida ilma teiseta – ilma teadvuseta ei ole ühtegi asja, maailma tuntakse vaid nii palju, kui seda omastab mõistus. (Gombrowicz 2004a: 37)

Hegeli mõistuse progressi idee alusena esitab loengupidaja dialektilise süsteemi: iga tees leiab oma antiteesi kõrgemal tasandil, nende süntees ilmub uuesti nagu tees ja leiab oma antinoomia. Vastandlikkuse juured peituvad juba inimõõnlemise põhialuses: õeldes “kõik”, peame eeldama “ühe” olemasolu, manades silme ette musta värvi, peame mõtlema ka mõnele teisele värvile jne. (Gombrowicz 2004a: 38–39) Ka erinevate valitsusvormide ja Riigi ajalooline areng allub dialektilisele protsessile: diktatuur kutsub esile revolutsiooni ja revolutsioon leiab oma sünteesi süsteemis, mis ei ole ei diktaatorlik ega revolutsiooniline, vaid piiratud võimu süsteem, mis omakorda leiab oma korrektsiooni oligarhilises süsteemis. Ta jätkab: “Mõistate, kui ahnelt kommunistid selle mõtte järele haarasid. Nende jaoks viib revolutsioon proletariaadi diktatuurini, kuid pärast

importance until it brings me pleasure or pain. Only then does it become significant. It is this idea which I try to introduce in interviews, etc.”

jõutakse Riigi ideaalini [---]”¹⁷ (samas, lk 48–49, 45) Ajalooliste valitsussüsteemide dialektilise muutumisega tegeleb Gombrowicz näidendis „Operett“.

Otseseks reaktsiooniks, rünnakuks ja antiteesiks Hegelile peab Gombrowicz Kierkegaard'i filosoofiat, mis asendab abstraktse konkreetsega, viies otseteed eksistentsialismini, mis on konkreetse filosoofia. Ligi pool kogu loengukursusest pühendab Gombrowicz eksistentsialismile, mida ta peab teadvuse ja eksistentsi vahelise suhte süvakirjelduseks (Gombrowicz 2004a: 74). Eksistentsialismi on Gombrowiczi silmis sündinud inimese teadvuse sisemisest lõhestatusest, mis ilmneb nii inimeses endas kui tema maailmakäsitluses. Ta usub, et vasturääkivused on inimloomusele alati iseloomulikud olnud, tuues näiteks varem käsitletud objekti ja subjekti suhte, sünkroonilise ja diakroonilise lähenemisviisi, Einsteini ruumaja kontiinumi teooria, Plancki kvantteooria ja valguse korpuskulaar-lainelise dualismi (samas, lk 40). Ta tõdeb, et inimene on jagatud subjektiivse ja objektiivse vahel parandamatult ja igaveseks, ning ennustab, et koos teadvuse evolutsiooniga hakkab see ravimatu haav üha enam „veritsema”. Tingimustes, kus inimeksistents on pidevas opositsioonis eimiskiga, olematusega, inimene pidevalt ohustatud surma poolt, ongi võimatu tahta, et inimene oleks harmooniline ja suudaks leida lahendusi. (samas, lk 67) Kõige suuremat rolli näeb Gombrowicz antinoomiatel aga kunstis: kunstnik peab olema ühtaegu nii hull kui ka distsiplineeritud ja iga kunstiteos peab alati olema tasakaalustatud oma vastandi poolt (samas, lk 35).

Sartre'i peateost „Olemine ja eimiski” analüüsides selgitab Gombrowicz „eimiski” tähendust lähtudes Sartre'i inimese mõistest, mis ütleb, et inimene ei ole olend iseendas, nagu asjad, vaid olend „iseenda jaoks”, teadlikuna iseendast, seega on inimene jaotatud kaheks: teadvus on nii inimese sees kui teadvuse objektis, nt maalis. Siinkohal esitab Gombrowicz ühe subjektiivsema ja rõhulisema sedastuse: „Kui ma lugesin seda kohta „Olemises ja eimiskis”, hüüatasin vaimustusest, sest see on täpselt sellise inimese mõiste, kes loob vormi ja kes ei saa olla tõeliselt autentne. Õnneks ilmus „Ferdurke” 1937 ja „Olemine ja eimiski” 1943. Tänu sellele on mind meeldivalt peetud eksistentsialismi eelkäijaks.”¹⁸ (Gombrowicz 2004a: 53) Ühtlasi tunnistab Gombrowicz, et just tänu

¹⁷ „You understand how greedily the Communists threw themselves on this idea. For them, revolution leads to a dictatorship of the proletariat, but afterward one arrives at the ideal State [---].“

¹⁸ When I read that in „Being and Nothingness“, I shouted with enthusiasm, since it is precisely the notion of man which creates form and which cannot really be authentic. „Ferdurke“ fortunately appeared in 1937 and „Being and Nothingness“ in 1943. And this is why someone kindly credits me with anticipating existentialism.

Sartre'i mõistete tuntukssaamisele mõistetakse paremini "Ferdydurke" ka seda aspekti, mis käsitleb "teise pilku" (*le regard d'autrui*). (Gombrowicz 1978: 8) Gombrowicz hindab kõrgelt nii Camus'd kui Sartre'it (vt Gombrowicz 1998: 240, 337).

Loengukursuses käsitleb Gombrowicz "teise pilku" eraldi teemana, võttes kokku seisukoha "inimene on teise inimese vaatepunkti subjekt" ja sedastades, et just teise pilk rõõvib meilt vabaduse, on vastandlik indiviidi vabadusele ja määratleb meid (Gombrowicz 1999: 73) – teema, mis on vormiteooria üheks alustalaks ja autori teoste tegevuse käivitajaks. Maya Weselowska-Frenkleri hinnangul sisalduvad näidendis „Iwona, Burgundia printsess“ kõik elemendid sartre'ilikust inimese olemuse ja olemise vahelisest konfliktist. (Weselowska-Frenkler 1978: 107) Ka „Laulatus“ räägib kaasa eksistentsialistlikul „teise“ teemal, mille arendas välja Jean-Paul Sartre, kes omakorda avaldas imetlust Gombrowiczi teoste.

Ka autor ise tõdeb, et teda painas „Ferdydurke“ kirjutamise ajal küsimus, et kui inimene on artefakt, alati defineeritud teiste ja kultuuri poolt nagu ka omaenda formaalsete vajaduste poolt, kust peaks ta siis otsima oma „mina“? „Kes ma tegelikult olen ja mil määral ma olen? See küsimus, mis on kasvava tähtsusega kaasaegse mõtte jaoks, painas mind „Ferdydurke“ kirjutamise ajal.“¹⁹ (Gombrowicz 2007: 83) Autentsuse küsimus läbib samuti Gombrowiczi loomingut.

Esmalt oli Gombrowicz sügavalt haaratud eksistentsialistlikest ideedest. 1956. aastal kirjutab ta "Päevaraamatus": „[---] jääb faktiks, et juba enne sõda olin kui kass, kes omapäi mööda eksistentsialismiradu hiilis" (Gombrowicz 1998: 151). Ta selgitab, et kirjutas oma esimese romaani "Ferdydurke" aastail 1936–1937, kui sellest filosoofiast veel midagi kuulda polnud. Sellest hoolimata on „Ferdydurke“ üdini eksistentsialistlik: „Kriitikud, ma aitan teil põhjendada, miks „Ferdydurke“ on eksistentsialistlik: see, et inimene on loodud inimese poolt, et inimesed üksteist vastastikku vormivad, on just eksistents, mitte essents. „Ferdydurke“ on eksistents tühjuses, ehk siis mitte midagi peale eksistentsi. Seepärast mängivad selles raamatus peaaegu kõik eksistentsiaalsed teemad: kellekski saamine, iseenda loomine, vabadus, hirm, absurd, olematus... Ainult selle vahega, et siin liitub eksistentsialismi jaoks tüüpilistele inimelu „sfääridele“ – nagu Heideggeri banaalne ja autentne elu, Kierkegaardi esteetiline, eetiline ja religioosne elu või Jaspersi „sfäärid“ – veel üks sfäär, nimelt „ebaküpsuse sfäär“. See „sfäär“ või pigem

¹⁹ „But here's the rub: if I am always an artifact, always defined by others and by culture as well as by my own formal necessities, where should I look for my 'self'? Who am I really and to what extent *am* I? This question, which is increasingly relevant to contemporary thought, troubled me at the time I was writing *Ferdydurke*.“

„kategooria“ on minu privaatse eksistentsi panus eksistentsialismi.“ (Gombrowicz 1998: 150)

Ta peab eksistentsialismi viljakaks ja rikastavaks katseks süstematiseerida inimese sügavamaid teadmisi iseendast. Eksistentsialismi väärtusena toob ta välja arutlused inimese vabaduse ja absoluutsest vastutusest põhjustatud ängi üle, ta leiab, et üleüldine hirm maailma tähendusetuse, iseenda kaotamise ees on euroopa kultuuri ja kirjanduse üle võimust võtnud tühjuse kogemuse üks põhiallikaid. (Gombrowicz 2004a: 80)

Eksistentsialismiga leidis Gombrowicz ühispinna indiviidi vabaduse mõiste osas, kuid tema süsteemis ei ole pinda autentsuse mõistel, millest eksistentsialistid kiivalt kinni hoiavad. Gombrowiczi silmis on moraal vabadusepiirang. Ta ei nõustu Sartre'i kategoorilise vabaduse-kontseptsiooniga, mille järgi inimese valikud ei sõltu millestki muust kui temast endast, need ei ole etteantud väärtushinnangud, vaid inimese enda loodud. (Gombrowicz 1971a: 411) Eksistentsialistlik ausus on Gombrowiczi jaoks tühi mõiste, sest tema „inimestevahelises kirikus“ ei ole keegi vaba teiste kohaloleku survest. Ei ole olemas autentsust kui sellist, on ainult autentsuse maskid, mida me endale ette paneme – inimene peab olema kunstlik nii kaua kui ta tahab jääda osaks inimühiskonnast. (Baranczak 1990: 104)

Eksistentsialismi miinustena näeb ta skolastilisust ja abstraktseid spekulatsioone. Ka Sartre'i vabaduse-kontseptsiooni peab ta siiski professorlikuks, pingutatuks, pakkudes asemele oma nägemuse: „Minu vabadus, see tavaline, igapäevane, normaalne vabadus, on meil vajalik eluks, see on pigem instinktiivne kui meditatiivne, see vabadus ei taha olla midagi absoluutset – see on vaba vabadus, vaba isegi oma vabaduse suhtes.“ (Gombrowicz 1998: 84) Ta nimetab eksistentsialistlikku pankrotti üheks oma elu kahest pankrotist – teine oli marksistlik – ning on veendunud eksistentsialistliku teooria krahhis: „Proovisin siis endas seda autentset elu ja täislojaalsust eksistentsile. Aga võta näpust! See ei õnnestunud. Ei õnnestunud, kuna see autentsus osutus võltsimaks kui kõik mu eelmised mängud, hüpped ja petteliigutused kokku. [---] On võimatu üheaegselt võtta vastu kõik *Dasein*'i nõudmised ning lasta kohvil ja sarvesaial õhtuooteks hea maitsta. Karta olematust, aga hambaarsti veel enamgi.“ (Gombrowicz 1998: 155)

Kogu kriitikast hoolimata tõdeb ta, et tänapäeva kultuur ei saa endale lubada möödavaatamist eksistentsialismist. „Ma arvan, et eksistentsialismi ei saa mitte kuidagi ignoreerida ega sellest mingi dialektikaga mööda hiilida. [---] eksistentsiaalse kogemuse puudumine poola kultuuris, mis on täna eranditult surutud vaid katoliikluse ja marksismi

raamidesse, paiskab selle Läänega võrreldes jälle viiskümmend või sada aastat ajas tagasi.“ (Gombrowicz 1998: 161)

Kokkuvõttes annavad eksistentsialismile pühendatud loengute maht ja Sartre'iga mõttekaasluse tõdemine alust määratleda muidu liigitustest ja kuuluvustest hoidunud Gombrowiczit eksistentsialistina, ajas isegi Sartre'it ennetavana. Sest nii “Iwona, Burgundia printsess” (1935) kui “Ferdydurke” (1937) kirjeldavad inimese sõltuvust teisest inimesest – sarnaselt Sartre'i eksistentsialistlikule näidendile “Kinnine kohus” (1944), millest alates sai tuntuks tsitaat “teised inimesed on põrgu”, kuid ajas ennetades seda ning isegi Sartre'i esikromaani “Iiveldus” (1938).

Kahetsusega nendib Gombrowicz, et Sartre'i filosoofia mandub kompromissina eksistentsialismi ja marksismi vahel, pidades seejuures esimest mitteteaduslikuks ja teist teaduslikuks. Marksismi näeb Gombrowicz sarnase maskide mahakiskumise ja müütide paljastamisena, nagu seda on varem teinud Nietzsche ja Freud. Ta ütleb, et marksism ei esita täpset ideed maailmast, vaid vabastab teadvust, et see saaks reageerida autentselt ja deformeerimatult maailmale. Kuna inimene sõltub eelkõige ühiskonnast ja ühiskonna poolt loodud ajaloolistest tingimustest, on tema teadvus moodustatud ühiskonna poolt. Dominantse klassi loodud filosoofia, religioon, moraal ja seadused organiseerivad maailmas teadvust – loovad müüte ja „hoiavad orje orjuses“, mistõttu inimesed on deformeeritud ühiskonnaks nimetatud eksploatatsioonisüsteemi vajaduste poolt. Ühiskond kui kaupade tootmise süsteem on loodud kui organisatsioon, kus üks inimene on teise subjekt, üks inimene ekspluateerib teist, üks inimene kohustab teist tööle ja rühma liige allub rühma seadustele. Kuna mõiste “rahvademokraatia” on kamuflaaž, kuulutab marksism valitsemisvormina proletariaadi diktatuuri, mis peab hävitama kodanluse ja natsionaliseerima tootmisvahendid. Selline filosoofia ei tohi olla aristokraatlik, vaid peaks olema loodud ühiskonnas elavate tavaliste inimeste poolt, et maailma muuta. Marksism, mis vastupidiselt abstraktsetele mõttevooludele arvestab konkreetse, brutaalse reaalsusega, on seega mitte ideede revolutsioon, vaid konkreetsete inimeste vaheline revolutsioon. (Gombrowicz 2004a: 84–99)

Gombrowicz toob välja oma maailmanägemise sarnasuse ja erinevuse marksismist. Ühest küljest võidakse tema kontseptsiooni „inimene on loodud inimese poolt“ kahtlustada marksistliku idee kopeerimises inimesest kui sotsiaalsete tingimuste saadusest (Baranczak 1990: 104). „Päevaraamatus“ tõdeb ta, et marksistidega ühendavad teda järgmised aspektid: 1. Ateism. 2. Tema inimesekäsitlesega sarnane marksistide argument, et inimese „mina“ on eksploataatorite klassi, elukeskkonna ja ajaloo poolt

vormitud (Gombrowicz 1998: 171). 3. Arusaam, et ainus, mis võib muuta meid isiksuseks, on terav teadlikkus vormivatest sõltuvustest (Gombrowicz 1998: 172). Kuid samas viitab ta analoogiatele selleks, et vältida võimalikke süüdistusi neist doktriinidest (eksistentsialismist ja marksismist) laenamises, paljastades neis sisalduvaid vastuolusid ja valesid. Ehkki marksistide puhul pelutab teda julmus, mis tuleneb marksistlike põhimõtete rakendamisest ühiskonnaelus, heidab ta selle argumendi kõrvale kui emotsionaalse ja filosoofiliselt mittepädeva. Küll aga paljastab ta marksistliku filosoofia, mis ise pretendeerib maskide maharebimisele ja demüstifitseerimisele, keeldumise rakendada demüstifikatsiooniaparaati omaenda dialektikale (Baranczak 1990: 105).

Vastavalt dialektilise vastanduse seadusele näeb Gombrowicz eksistentsialismile järgnemas strukturalismi. Kui eksistentsialism takerdus ellu, siis strukturalismi peab ta matemaatilise mõtte viljaks, mille näiteks võib tuua Ferdinand de Saussure'i lingvistilised uuringud ja Claude Lévi-Straussi sotsioloogia. Strukturalismi teema juures loengud lõppevad. Kahe kuu pärast, 24. juulil 1969, Gombrowicz sureb Prantsusmaal.

On kõnekas, et filosoofia kursus lõppeb strukturalismiga. Gombrowiczi enda filosoofiline süsteem põhineb strukturalistlikul lähenemisel. Tegelikult on ta pidanud ennast „strukturealistiks enne kõiki teisi“²⁰ (Gombrowicz 1971: 228).

Tema looming kõlab kokku filosoofilise traditsiooniga ka mitmes teises aspektis. Oma ebaküpsuse teemat võrdleb ta Heideggeri banaalse ja autentse elu, Kierkegaardi esteetilise, eetilise ja religioosse elu „sfääridega“. Tema vormiteooria ühes põhimõistes „vormiline imperatiiv“ võib ära tunda sarnasuse Kanti kategoorilise imperatiivi terminiga. (Kuigi palju võib nendes kahes aspektis võib olla ka (enese)irooniat.) Näidendites on mitmed stseenid stseene üles ehitatud subjekti-objekti vastastikmõjule ehk peategelase konfliktile teiste tegelaste ja nähtustega, mis kumbagi poolt muudavad. Näidendite ülesehituses ehk neis lineaarselt areneva vormi ja antivormi konflikti dünaamikas näib autor järgivat aga dialektilise protsessi ideed. Nendest aspektidest tuleb pikemalt juttu vormiteooria peatükis.

²⁰ „J'étais structuraliste avant tout le monde“

1.3. Vormiteooria

1.3.1. Vormi mõiste

Gombrowicz nimetab ennast „vormi poeediks“ (Gombrowicz 2007: 63) ja tunnistab: „Inimene näib mulle mesilasena, kes ei erita vahetpidamata mitte mett, vaid vormi.“²¹ (Gombrowicz 1971: 230) Inimese konflikti vormiga peab ta oma põhiteemaks (samas, lk 229). „Testament“ lõppeb tunnistusega: „Mul on peaaegu häbi enda pärast. Kuhu on rünnakud Vormi vastu mind viinud? Vormini. Ma lõhkusin seda nii palju ja nii tihti, et ma muutusin kirjanikuks, kelle teema on Vorm. See on minu vorm ja minu definitsioon.“²² (Gombrowicz 2007: 172)

Sõna „vorm“ kasutab autor nii väikese kui suure algustähega, viimasel juhul rõhutades selle monumentaalsust, nagu ka sõnade „Ilu“, „Tõde“, „Ajalugu“ jt puhul. Kasutuse ühtlustamiseks kasutan sõna „vorm“ käesolevas töös väikese algustähega (v.a tsitaadid ja mõned refereeringud). Vormi vastandmõistena eelistan „antivormi“ (sõnadele „vormitu“, „mitte-vorm“ või „kaos“), sest see toob esile vastandlikkuse. Antivormi nähtused ei tõuse Gombrowiczi loomingus esile mitte ainult vormi puudumisega (nagu Iwona vaikimine), vaid avaldavad vormile ka vastumõju. Lisaks kasutab autor teisigi sarnaseid vastandmõisteid, näiteks on ühes lühijutus tegelasteks Filidor ja Anti-Filidor, „Päevaraamatus“ räägib ta inimesest kui anti-loodusest (Gombrowicz 1998: 257), eksistentsialistliku filosoofia anti-abstraktsusest (samas, lk 314), poola kirjaniku Andrzej Bobkowski antipoolalikust suhtumisest (samas, lk 264), teatridirektor Barletta antiimperialistlikust suhtumisest (samas, lk 288) jne.

Gombrowicz ei ole vormi üheselt defineerinud, kuid on toonud välja selle eri tähendusi, näiteks: „[---] ma mõistan vormi all kõiki meie väljendusviise, nagu sõnad, ideed, žestid, otsused, teod jne.“²³ (Gombrowicz 1971: 229) Teisal nimetab ta vormiks inimese olemis-, tundmis-, mõtlemis-, rääkimis- ja käitumisviisi, kultuuri, ideid, ideoloogiaid, veendumusi, usku ja kõike muud, mille kaudu inimene väljendab ennast maailmale (Gombrowicz 2007: 53).

²¹ „L’homme m’est apparu comme une abeille, sécrétant sans cesse non le miel mais la forme.“

²² “I am almost ashamed of myself. Where have my assaults on Form got me? To Form. I broke it so much and so often that I became the writer whose subject is Form. That is my form and my definition.”

²³ „... j’entends par „forme“ toutes nos façons de nous manifester, comme la parole, les idées, les gestes, les décisions, actes, etc.“

Uurijad on Gombrowiczi vormi mõistet tõlgendanud erinevalt. Tom Sellar näeb vormidena ühiskondlikke tavasid, üldtunnustatud ideid ja sotsiaalseid rolle (Sellar 2004: 2). Maya Weselowska-Frenkleri käsitlese järgi hõlmab vormi mõiste nii inimese eneseväljendusviisi kui ka kõiki ühiskonnaelu erinevat tüüpi „reaalsusi“: poliitilisi parteisid, riike, religioone, ideoloogiaid ning erinevaid vanu ja uusi ühisevajadustega inimkooslusi (Weselowska-Frenkler 1978: 9). Tema sõnul on Gombrowiczi kõige tähtsam avastus, et „ehkki vormid on õõnsad, ei ole inimesed suutelised üksteisega suhtlema väljaspool Vormi.“²⁴ (samas, lk 85) Marta Guzy järgi on vorm kõikjalolev dünaamiline jõud, mille abil saab põhjendada inimeste käitumist igapäevasisituatsioonides ja selgitada loogiliselt mõistetamatuid nähtusi, nagu „kohustuslik“ austus kunstnike vastu või aegunud tavade järgimine. (Guzy 1999: 34–40)

Gombrowicz tõdeb: „Minu nägemust vormist on tihtipeale lugejate ja kriitikute poolt tõlgendatud kuidagi kitsalt. Üldiselt taandatakse see ideele, et inimesed loovad üksteist. See on natuke liiga lihtne. Muidugi, ma ei ole korrastanud oma mõtteid süsteemiks. Ma ei ole teadlane.“²⁵ (Gombrowicz 2007: 73)

Nii nagu distantssidel oli suur roll autori elukäigus, on distantssid ka vormiteooria aluseks – distantssist sündinud eristus tõstab esile vastandpooled. Vorm tähistab nende pooluste pindmisemat, ka struktuursemat poolt, olles lähedane sõna „vorm“ tavatähendustele eesti keeles: a) eseme, keha (ruumiline) väliskuju; b) kuju, milles miski esineb või avaldub; viis, laad, moodus, kuidas miski toimub või on korraldatud (riigivorm); c) sisu väline avaldus ja struktuur; teose vms. ülesehituslik külg jne. (EKSS 2005: 198–199)

Järgnevalt pakuksin ühe võimaluse süstematiseerida, millistel tasanditel autor vormi täheldab (neist lähtuvad vormiteooria peateemad, põhimotiivid):

1. Personaalne tasand – inimese eneseväljendusviis, sõnad, žestid, ideed, otsused, teod jne. Ühiskondlikult kodeeritud vorm vastandub inimese sisemisele vormitusele. Näiteks „Laulatuse“ eessõnas märgib autor, et kogu draama on „karjuja ja tema oma hääle vahel“ (Gombrowicz 2004b: 59). See tasand ei domineeri Gombrowiczi loomingus, kuid on eelduseks interpersonaalsete vormide tekkele.

²⁴ “Gombrowicz’s most important discovery is that, although forms are empty, yet people are not capable of communicating with others outside of the Form.”

²⁵ “My view of Form has often been interpreted somewhat narrowly by my readers and critics. It is generally reduced to the idea that men shape each other. This is a little too simple. Of course, I haven’t organized things into a system. I’m not a scientist.”

2. Interpersonaalne tasand – personaalse tasandi vormidest moodustuvad ühiskonna tasandil ühiskondlikud vormid ehk ideoloogiad, usundid, „kultuur“ jne. Interpersonaalsel tasandil mõjutab vormide teket situatsiooniline determinism, vormide sõltuvus situatsioonist. Autor toob näite enda kohta: „Ühe inimesega olen ma aadellik, teisega nurjatu, ühega tark, teisega rumal [---] ma olen igas olukorras „loodud“ teiste poolt.“²⁶ (Gombrowicz 1971: 229)

3. Ühiskondlik-ajalooline tasand – interpersonaalsetest vormidest arenevad mingit ajastut, protsessi iseloomustavad vormid (nt diktaatorlikud valitsused, maailmasõjad).

Arengubioloogias nimetatakse üksiku organismi arengut organismi tekkimisest küpsuseni ontogeneesiks – samamoodi võib vormide arengut nimetada vormide ontogeneesiks. Gombrowicz uurib, kuidas vormid sünnivad üksikust sõnast, žestist, ideest jne, ja kuidas need arenevad tardunud struktuurideni. Vormide areng allub sisemisele loogikale, mille autor on sõnastanud järgmiselt: „[---] inimene oma kõige sügavamas olemuses omab midagi, mida ma nimetaksin „Vormiliseks Imperatiiviks“. Midagi, mis on, mulle näib, asendamatu kõigi orgaaniliste asjade ja olendite puhul. Näiteks, võtame inimeste kaasasündinud vajaduse täiendada lõpetamata Vormi: iga alustatud Vorm vajab täiendust. Kui ma ütlen A, sunnib miski mind ütleva B, ja nii edasi.“²⁷ (Gombrowicz 2007: 73)

Kõigi eri tasandite vorme saab Gombrowiczi loomingus antivorm. Seega võiks tema süsteemi nimetada ka vormi-antivormi-teooriaks, või arvestades antivormi privilegeeritud seisust opositsioonipaarides, ka antivormi-teooriaks. Kuna ta võrdsustab sõna „vorm“ sõnaga „struktuur“, on kõik vastandid mõistetavad ka struktuursete ja mittestruktuursete nähtustena. Loetlen siin mõned: kultuur – loodus, ühiskond – indiviid, teism – ateism, aristokraatia – proletariaat, küpsus – ebaküpsus, stereotüüpsus – unikaalsus, üleolek – alaväärsus, riidesolek – alastiolek, ilu – inetus, tarkus – rumalus, aktiivsus – passiivsus, tervis – haigus jne. Gombrowiczi dramaturgias leiduvad vormi ja antivormi nähtused olen iga näidendi analüüsis koondanud tabelisse vormi ja antivormi nimetuste alla (vt ptk 2).

Vormiteooria on immanentselt sotsiaalne ja dialektiline.

²⁶ „Avec une personne, je suis noble, avec une autre lache, avec une sage, avec une autre stupide [---] je suis à chaque instant “créé” par les autres.”

²⁷ „.. man, in his deepest essence, possesses something which I would call “the Formal Imperative”. Something which is, it seems to me, indispensable to any organic creation. For instance, take our innate need to complete incomplete Form: every Form that has been started requires a complement. When I say A, something compels me to say B, and so on.”

1.3.2. Vormiteooria dialektilisus

Hasso Krulli järgi annab vastandpoolustele tähenduse just nende esinemine hierarhilises kategoorias, mis liidab vastandpooluse tervikusse, annab mõtte, põhjenduse (Krull 1992: 48).

Gombrowiczi järgi saab vastandlikkus alguse inimese sisemisest ebaküpsusest. Oma kuulsas analüüsis, mis käsitleb Gombrowiczi ebaküpsuse-teemalist romaani „Ferdydurke“, räägib Bruno Schulz seal avanevast „teiseste vormide aparaadist“ ja „subkultuuri tsoonist“. Gombrowiczi sõnul on see järgmise protsessi tulemus: suhetes teiste inimestega tahame me olla haritud, paremad, küpsed, seega kasutame küpsuse keelt, rääkides näiteks Ilust, Headusest ja Tõest. Kuid meie konfidentsiaalse, intiimses reaalsuses ei tunne me midagi muud kui ebapiisavust, ebaküpsust. Seepärast loome me iseenda jaoks privaatumitoloogia, mis on ka põhiolemuses kultuur, kuid vilets, sisemine kultuur, alandatud meie enda ebapiisavuse tasemele. Bruno Schulz ütles, et see näeb välja, „nagu me oleksime samaaegselt laua taga ja laua all, meie sees on vaid ametliku banketi riismed“. (Gombrowicz 2007: 70)

Inimese sisemist vastuolu toetab ühiskondlik struktuur – vanuste, sugude, arengujärgkude vastastikune sõltuvus inimkonna sees. Täiskasvanud vormib noort, kuid on ise samamoodi kujundatud noorte poolt. (Gombrowicz 1971: 232) Samamoodi võimaldab madalam ühiskonnakiht kõrgema olemasolu – sõltuvussuhe, mida autor illustreerib korduvalt oma näidendites.

Tom Sellar nendib, et Gombrowicz defineeris ennast läbi vastandite (Sellar 2004: 2). Autor põhjendab oma loomingu lõhenemist sisemise vastuoluga: kunstnikuna oli ta kutsutud püüdlema täiuslikkuse poole, aga teda huvitas palju enam ebatäiuslikkus. Ta oleks pidanud looma väärtusi, aga veel saavutamata või madalamad väärtused said tema jaoks tähtsamaks. (Gombrowicz 1998: 207) Ta küsib retooriliselt: „[---] kas me siis ei olegi ringikõndivad vastuolud, kas me siis ei ela lõhestatustes, mida iseendast kujutame?“ (samas, lk 299)

Baranczak leiab, et kõikides Gombrowiczi teostes võib näha vormi ja kaose põhiantinoomia esinemist erinevate vastanditena inimestevahelistes situatsioonides, poliitikast ja religioonist kuni intiimkäitumiseni. Vormi ja kaose vaheline pinge annab ennast tunda ka üksikinimese sees, avaldudes samaaegses igatsuses täiuslikkuse ja ebatäiuslikkuse järele. Gombrowiczi väitel pürib indiviid kogu elu küpsuse ja vormi

poole, kuid tegelikult ei ole ta üldsegi nendest väärtustest ühemõtteliselt huvitatud, kuna nende ülim saavutamine võrdub hingelise kivistumise ja surmaga. Sellepärast ihaleb ta salaja alaväärsust, ebaküpsust ja kaost, sest ainult need pakuvad võimalust vabaduseks. Gombrowiczi viis suhestada kõik inim-üleoleku ja -alaväärsusega tähendab, et tema maailmavaate fookuses ei ole ei indiviid ega ühiskond, vaid see, mis ilmub nende kokkupuutepunktis. (Baranczak 1990: 102)

Gombrowiczi näidendites esinevad põhivastandid on igas alapeatükis koondatud tabelitesse vormi ja antivormi nimetuste alla (vt ptk 2). Lisaks nendele sisaldab Gombrowiczi proosalooming vastandpaare, mis dramaturgias ei prevaleeri. Näiteks õpetaja – õpilane („Ferdydurke“), täiskasvanu – alaealine („Pornograafia“), süntees – analüüs („Ferdydurke“), homo- ja heteroseksuaalsus („Pornograafia“), tsentri ja perifeeria riigid („Trans-Atlantik“, „Päevaraamat“) jne. Viimase opositsiooni üle on Gombrowicz arutlenud mahus, mida võib pidada osaks euroopa mõtteloost (vt ptk 1.3.4.).

1.3.3. Loominguline strukturalism

Vormi mõiste kuulub ka strukturalismi sõnavarasse (teiste kõrval: funktsioonid, märgid, tähendused, struktuurid, tähistaja ja tähistatav, sünkroonia ja diakroonia). Vormideks nimetatakse strukturalismis teose kombinatsioonireegleid (üksuste ja nende assotsiatsioonide reeglipärast kordumist), mis ei lase üksuste kõrvutiasetsemist paista lihtsalt juhuslikuna (Barthes 2002: 25–26).

Gombrowiczi mõiste „vorm“ võrdub strukturalistlikus sõnavaras pigem „struktuuriga“. Ta selgitab: „Inimene, nagu mina teda näen, on 1. loodud vormi poolt, 2. vormi looja, selle väsimatu tootja. Asendame „vormi“ „struktuuriga“...“²⁸ (Gombrowicz 1971: 229) Teisal osutab ta, et inimestevaheline sfäär, sõltuvuste süsteem, mis inimest ise seda eitades loob, ongi struktuur (Gombrowicz 2007: 170).

Viimastel eluaastatel kirjutatud programmilises artiklis „Ma olin strukturalist enne kõiki teisi“ („J’étais structuraliste avant tout le monde“) ja „Testamendi“ viimastel lehekülgedel määratleb Gombrowicz ennast ka ise strukturalistina, kuigi täpsustab kohe, et tema strukturalism erineb teaduslikust strukturalismist. Ta rõhutab, et tema kirjandus arenes strukturalismist eraldiseisvana, kuid jõudis strukturalistidega sarnastele järeldustele (Gombrowicz 2007: 170–171). Ta toob välja oma teooria kokkulangevused strukturalismiga ja erinevused sellest.

²⁸ “L’homme, comme je le vois, est: 1. créé par la forme, 2. créateur de la forme, son producteur infatigable. Remplaçons “forme” par “structure”...” (Gombrowicz 1971: 229)

Ühine on see, et ta näeb inimest looduna struktuuride poolt, mitte vastupidi. Vähimalgi määral juhuslikuks ei pea ta selles kontekstis Henryku lauset „Laulatuses“: „Ja mitte meie ei lausu sõnu, vaid sõnad meid“ (Gombrowicz 2004b: 103). Autor käsitab ennast strukturalistina juba alates 1930. aastatest, „Ferdydurke“ kirjutamisest (Gombrowicz 1971: 228). Näite sümmeetriapõhisest stseenist võib tuua „Laulatuse“ II vaatusest, kus Joodik meelitab Henrykut reetmisele, nende käitumine, tekst ja žestid, muutuvad üksteist peegeldavaks. Olukorda kirjeldab Henryk: „Mõistad, sest et mina mõistan. Sina? Mina? Kumb meist räägib kummaga? Ei näe ma sinu jutu mõtet... [---] Just nagu näeks end peegleist tuhandeist!“ (Gombrowicz 2000: 43) Tegelaste käitumine meenutab peegliharjutust näitlejatreeningus. Üksteise kopeerimine saab olulisemaks jutu sisust. Tegelaste vahel tekkinud vorm domineerib nende algse kavatsuse üle.

Oma erinevust teaduslikust strukturalismist näeb Gombrowicz selles, et kui viimane otsib struktuure kultuurist, siis tema vahetust reaalsusest. Kui strukturalism pärineb etnoloogiast, lingvistikast, matemaatikast ja epistemoloogiast, siis tema strukturalism „on kunstiline, see pärineb tänavalt ja igapäevaelust, see on praktiline. Ja kuna see on praktiline, on see vürtsitatud ängi ja kirega. Strukturalistid paljastavad Vormi külmalt, samal ajal kui mina teen seda soojalt: ma kardan seda! Ja ma mängin sellega!“²⁹ (Gombrowicz 2007: 170) Ta rõhutab oma lähenemise mina-kesksust ja hoiatab, et nende juurde, kes üritavad „mina“ kõrvale heita, saabub see bumerangina tagasi. Ta soovib ka teadlastel meeles pidada, kui räägitakse Universaalsest, Abstraktselt, Inimkonnast ja Kultuurist, selle isiklikku ja inimlikku tahku kogu konkreetuses ja vahetuses. (Gombrowicz 1971: 229) Vastavalt Gombrowiczit elu lõpus köitnud valu teemale seostab ta siinkohal isikliku lähenemise inimhaprusega ja leiab, et humanitaarteaduste (ja sartré'iliku eksistentsialismi) Achilleuse kand on selle liiga flegmaatiline, liiga olümposlik suhe Valuga: „Arutletakse liiga rahulikult inimese üle. Te teete temaga mida tahate. Päeval, mil teie mõtlemisele tutvustatakse valu, muutuvad teie struktuurid palju... keerulisemateks... palju valulisemateks... Peab olema hirm vormi ees!“³⁰ (samas, lk 231)

Ehmatava näite vormide muutumisest vägivaldseks pakkus Gombrowiczi jaoks Teine maailmasõda, mis mõjutas ka tema vormiteooria arengut: „Minu nägemisviisil oli otsene

²⁹ “My structuralism, on the other hand, is artistic, it comes from the street and from everyday reality, it is practical. And because it is practical it is seasoned with anguish and passion. The structuralists uncover Form coldly, while I do so warmly: I am scared of it! And I play with it!” (Gombrowicz 2007: 170)

³⁰ “On raisonne trop tranquillement sur l’homme. Vous faites avec lui ce que vous voulez. Le jour où la Douleur s’introduira dans votre pensée, vos structures deviendront plus... difficiles... plus douloureuses... Il faut avoir peur de la forme!” (Gombrowicz 1971: 231)

seos toleaegete sündmustega: hitlerismi, stalinismi, fašismiga... Mind lummasid grotesksed ja hirmutavad vormid, mis kerkisid inimestevahelises sfääris, hävitades kõik, mis oli kuni selle ajani olnud auväärne. Näis, nagu oleks inimkond läbinud ühe arengustaadiumi ja sisenenud teise: teadlikult arendatud vormi omasse. Nüüdsest alates suudab ta „ennast ise luua“, ta loob tahtlikult oma tõed, ideed, fanatismid ja isegi kõige intiimsemad tunded.“³¹ (Gombrowicz 1971: 230) Gombrowicz tunnistab ehmatusega sõja deformeerivat mõju: natsid ja kommunistid löid ähvardavaid, fanaatilisi maske; usu, entusiasmi ja ideede tootmine meenutas kahurite ja pommide tootmist; pime kuulekus ja pime usk said kõige olulisemaks, ja mitte ainult kasarmutes. Ta peab põhjuseks kaasaegse inimese uut suhtumist vormi – jumalast mahajäetud maailmas avastas inimene enda võime ise vorme luua ja ise ennast kujundada. Ta kujutas, et tulevikus hakkavadki inimesed üksteist teadlikult vormima, „arg leiab inimesed, kes teevad ta julgeks; [---] liiderlik elumees saab hea annuse askeetlust.“³² (Gombrowicz 2007: 62–63)

Oma kunstilisema lähenemise tõttu nimetab Gombrowicz ennast anonüümseks ja ehmunud strukturalistlikuks („Moi, structuraliste anonyme et effrayé“ (Gombrowicz 1971: 230)) ja rõhutab kõrvalseisja positsiooni („ma qualité d’outsider“ (samas, lk 231)). Siiski ei hälbi Gombrowicz strukturalismist Roland Barthes’i tähenduses. Barthes’i sõnul ei ole strukturalism ei koolkond ega liikumine, mistõttu ei ole põhjust seda taandada teaduslikule mõtteviisile: „Võib nimelt eeldada, et on olemas kirjanikke, kunstnikke, muusikuid, kelle jaoks teatav struktuuri *praktiseerimine* [---] kujutab eriomast kogemust, ning analüütikud ja loovkunstnikud tuleks siin paigutada ühise nimetaja alla, milleks võiks olla *strukturealne inimene*, keda ei määratle mitte tema ideed ega keelekasutus, vaid tema kujutlusvõime, või veel täpsemalt tema *kujutlusmaailm*, see tähendab viis, kuidas ta struktuuri vaimselt kogeb.“ (Barthes 2002: 20–21) Just sellise strukturealse kirjanikuna ehk loomingulise strukturalistina võibki Gombrowiczit määratleda.

Igasugusel strukturalistliku tegevuse eesmärk on lammutada üks objekt osadeks ja seada uuesti kokku viisil, mis tooks välja objekti funktsioneerimise reegli ja midagi, mis jälgendatavas objektis oli jäänud nähtamatuks. Teekond selleni teebki teosest teose.

³¹ „Ma façon de voir était en rapport direct avec les événements d’alors: hitlérisme, stalinisme, fascisme... J’étais fasciné par les formes grotesques et terrifiantes qui surgissaient dans le sphère de l’interhumain en détruisant tout ce qui était jusqu’alors vénérable. C’était comme si l’humanité franchissait un certain stade de développement et entraînait dans un autre: celui d’une consciente élaboration de sa forme. L’homme désormais pouvait „se faire“, on fabriquait à volonté les vérités, les idéaux, les fanatismes et même les sentiments les plus intimes...“ (Gombrowicz 1971: 230)

³² „a shy man will find people who make him bold; [---] a roué will obtain a good dose of ascetism.“ (Gombrowicz 2007: 63)

Objekti jagamine osadeks tähendab selliste liikuvate osade leidmist, mille erisugune asetus loob kindla tähenduse – see on paradigmaatiline objekt, millel enesel tähendus puudub, kuid ometigi toob vähimgi muudatus tema paigutuses kaasa muutuse kogu tervikus. (Barthes 2002: 21–24) Selliseks paradigmaatiliseks objektiks on Gombrowiczil vorm. Ta paljastab vormi rolli igapäevaelu situatsioonides ja uurib vormi eri variatsioone, mille alusel komponeerib oma teosed.

Gombrowiczi looming on tundunud mõistetamatu neile, kes ei näe või ei hinda tema strukturalistlikku lähenemist. Näiteks nendib poola absurdidramaturg Sławomir Mrożek, et Gombrowiczit käsitleb inimestevahelisi suhteid abstraktsel tasandil – ta tegeleb oma näidendites inimestevaheliste suhete probleemiga niisugusel moel, et tema teosed meenutavad pigem selle teema matemaatilist valemit kui probleemi ennast (ref. Weselowska-Frenkler 1978: 113). Uuriija Maya Weselowska-Frenkler nõustub selle väitega, lisades, et seda, mis Gombrowiczi näidendites tegelaste vahel toimub, on raske nimetada suhtlemiseks – nad tegutsevad justkui vaakumis ja teise kohalolu tajutakse ainult vajaduse kaudu esineda. Tegelased tunduvad marionetlikud, nad jäävad üksteise silmis elutuks, sest igas tegelases on vajadus määratleda teine kohe, kindlalt ja pikaks ajaks ning mitte tegelda teise kui psühholoogilise ja muutuva inimesega. (Weselowska-Frenkler 1978: 113–114) Ka Czesław Miłosz on tunnistanud, et on pikka aega sisemiselt vaielnud vastu Gombrowiczile. Ta selgitab oma väidet näitlikult: teda huvitab õun, õuna olemus ja õuna õunalikkus, Gombrowiczil on aga rõhk asetatud õunale kui mentaalsele faktile, õuna peegeldusele teadvuses. (Miłosz 1982: 21) Kujundlik näide vastandab keerulise psühholoogilise inimese ja tema esitamise Gombrowiczi näidendites idee või märgi tasandil. Toodud väited iseloomustavad ka realistliku ja avangardistliku lähenemise vastandust üldisemalt.

1.3.4. Vormiteooria roll Ida-Euroopa enesepildis

Vormi ja antivormi vastandust illustreerib ka kultuuride ebavõrdsus: Lääne tsivilisatsioon on sellest seisukohast küpsuse kehtus, aga Poola ja teised „teisejärgulised“ kultuurid, Lääne maailma „vaesed sugulased“, esindavad ebaküpsust (Baranczak 1990: 102).

Milan Kundera, kelle kodumaa Tšehhi oli samuti pikka aega võõrvõimude valitsuse all ja kelle riiki üritas Venemaa oma näo järgi ümber kujundada (Kundera 2008: 34), toetub Euroopa ajaloo käsitleluses mitmel puhul Gombrowiczile kui euroopa mõtteloo ühele autorile ja tsiteerib tema tõdemust: „ainult Ajaloole kui sellisele vastu seistes

suudame me vastu seista tänasele ajaloole“ (samas, lk 36). Nii Gombrowiczi, Kundera kui ka Czesław Miloszi jaoks kujutab Ajalugu endast müstilis-vääramatut jõudu, mis tihti väärib suure tähega kirjutamist. Gombrowicz kujutab 20. sajandi kataklüsme ka oma dramaturgias: „Laulatuse“ tegevuse taustaks on Teine maailmasõda, „Operett“ räägib mõlemast ilmasõjast, lõpetamata näidend „Ajalugu“ sisaldab kõige detailsemaid kujutusi Esimese maailmasõja alguspäevadest ja isiklikke mälestusi Esimese maailmasõja eelsest Varssavist.

Kundera arvab, et Euroopas on rahvuslik problemaatika keerukam ja kaalukam kui kusagil mujal ja eurooplast, olgu ta natsionalist või kosmopoliit, juurtega või juurtetu, mõjutab läbinisti tema suhe oma kodumaaga (Kundera 2008: 34). „Väikeste rahvaste jaoks pole eksisteerimine mitte iseenesestmõistetav, kaheldamatu tõsiasi, vaid alatine küsimus, kihlvedu, risk; nad on alati kaitsepositsioonil silmitsi ajalooga, mis on nendest vägevam jõud, mis nendega ei arvesta, mis koguni ei pane neid tähele [---].“ (samas, lk 36) Väikerahvaste marginaalsuse üle arutledes toob Kundera näite, et Gombrowiczi raamatute radikaalset esteetilist uudsust poleks kunagi avastatud, kui see oleks sõltunud ainult poola keelt lugevate inimeste arvamusest (samas, lk 39), „Ferdydurke“ pidi pärast esmailumist 1937. aastal ootama kõigepealt 15 aastat, kuni üks Prantsuse kirjastaja seda lugeda suvatses, siis aga selle tagasi lükkas, ning seejärel ootama veel aastaid, kuni see lõpuks prantsuse keeles ilmus (samas, lk 37).

Gombrowicz sõnastab probleemi järgmiselt: “Ma olin poolakas. Ma sattusin olema Poolas. Mis on Poola? See on maa Ida ja Lääne vahepeal, kus Euroopa hakkab lõppema, piiririik, kus Ida ja Lääs pehmenevad üksteisesse. Nõrgestatud vormide maa...” (Gombrowicz 2007: 56) Tema sõnul ei tunne sakslane või inglane kunagi sellist harmoonia puudumist, vähemalt mitte sel määral, ja ükskõik mida prantslane või inglane isiklikult ei tunneks, otsib ta alati pelgupaika teatud rahvuslikus, inglise või prantsuse vormis, mida on sajandeid välja töötatud. Aga Poola, see vahepealne maa Ida ja Lääne vahel, oli mõistetud oma geograafilise asendi ja ajaloolise arengu poolest ebatäiuslikkusele, vähemtähtsasse rolli ja enamik Gombrowiczi põlvkonna kirjanikke said valida kahe alternatiivi vahel: kas piirata ennast isamaaga ja jääda teisejärguliseks või taotleda rolli Euroopas, aga olla seejuures ikkagi määratud sekundaarsesse osasse, sest nad said kõigest olla kaudsed eurooplased, korrata Euroopat (samas, lk 58). Ta ei pea õigeks, et inimesed, kes on vormitud Poola keskkonna ning traditsiooni poolt, peavad ettemääratult olema vähem komplitseeritud kui Lääne inimesed ja et Poola peab tähele panemata jääma pelgalt sellepärast, et ta ei suuda garanteerida poolakatele ühtegi tõeliselt

autentset väärtust (samas, lk 60). Gombrowicz rõhutab seejuures, et ei räägi ainult Poolast, vaid tema allusioonid puudutavad kõiki teisejärgulisi maid (nt Norra, Holland, Rumeenia, Argentiina, Kanada) (samas, lk 55).

Ta tunneb puudust algupärasest poola mõttest, filosoofiast, poola intellektuaalsest ja hingelisest osalusest Euroopa loovuses ning peab tõdema, et 150 aastat oli poola kirjandus lämmitatud iseseisvuse kaotuse trauma poolt ja taandatud kohaliku ebaõnne dimensioonidesse (Gombrowicz 2007: 57).

Ida ja Lääne erinevuse üle arutleb Gombrowicz pikemalt „Päevaraamatus“, vahendades Czesław Miłoszi raamatu „Vangistatud mõistus“ lugemismuljeid. Gombrowicz avaldab teosele enda puhul harva esinevat kiitust ja näeb selle peamist väärtust eelkõige Ida kogemuse väljatoomises, selgitamises ja pealesurumises Läänele: „Miłosz rõhutab korduvalt seda omalaadset jõudu ja tarkust, mille annab vale, terrori ja järjekindla moonutamise kool.“ (Gombrowicz 1998: 22) Oma raamatus visandab Miłosz kõigepealt kujundliku pildi kommunismi toimetehhanismidest, seejärel kirjeldab Ida-Euroopa nägu – kui Läänes on inimesed toodangu ja tehnika ülekaalu ning masinate võidukäigu tõttu vaimselt suikumas ja teadmatuses mujal toimuvast, siis Ida-Euroopa on kujundatud ajalooliste kataklüsmide poolt: „Intellektuaalides, kes elasid üle *los desastros de la guerra* Ida-Euroopas, toimus midagi, mida võiks nimetada üleliigsete emotsioonide taandamiseks.“ (Miłosz 1999: 40) Rahvademokraatiamaades oli tegemist teadliku ja massilise näitlemisega, rahvusliku varjamismänguga. Tänavapilt oli muutunud ettevõtete likvideerimisega jäigaks ja ametlikuks, mass kroonilise tarbekaupade puuduse tõttu ühetaoliselt halliks, hirm halvanud isikupära. Linnad täitusid võimudele meelepäraste proletarlaslike inimtüüpidega: lühikeste nurgeliste meeste ja masajalgsete laiapuusaliste naistega. Luule meenutas reklaamsalmikesi, muusika kajastas argitoiminguid. Ida intellektuaali suhe Läänega meenutas sarkastilist järelmaitset jätvat petetud armastust. Ainsaks võlumaaks jäi Idas teater, mille maagiat isegi sotsialistliku realismi ranged reeglid ei suutnud piirata. Ehkki ette oli määratud näidendite sisu ja dekoratsioonide laad, sai klassikute fantaasia võidutseda isegi naturalistliku lavastuse raamides. (Miłosz 1999: 48, 58–59)

Gombrowicz, kelle jaoks ebaküpsuse, teisejärgulisuse, alaväärsuse teema oli tema esimeste teoste „Iwona, Burgundia printsess“ ja „Ferdydurke“ põhiküsimus, uuris nende kaudu ühtlasi „vähemate“ rahvaste alaväärsuskompleksi ja sellest vabanemise võimalusi. Seejuures rõhutab ta, et ei räägi mitte kompleksist, vaid millestki palju tõsisemast – „tõelisest alaväärsusest ja tõelisest üleolekust“ (Gombrowicz 2007: 69). Iwonat on

tõlgendatud nii Poola võrdkujuna kui nähtud näidendis satiiri monarhia ja kommunistliku Poola režiimi vastu (samas, lk 49), samuti pilget Teise maailmasõja eelse Euroopa valitsevate klasside pihta (Goldmann 1970: 102).

Gombrowicz sugereerib „teisejärgulistele“ rahvastele, et nende alaväärsus on põhjustatud ajaloolisest ja geograafilisest olukorrast ega pea kahjustama nende praegust enesehinnangut. Ta leiab, et on viimane aeg, et küpsemate kultuuride pärijad lõpetaksid nina püstiajamise (Gombrowicz 2007: 56). Sügav veendumus, et ebatäiuslik on konstruktiivsem ja seega tähtsam kui täiuslik, oli tema jaoks üks „Ferdydurke“ kirjutamise lähtealuseid (samas, lk 68). Oma filosoofiaga, mis lähtub inimese üksinduse ja ebaküpsuse tunnistamisest, soovis ta tõsta ida-eurooplased oma asendi tunnistamisega kõrgemale „küpselt“ Lääne-Euroopast, kuulutada nende tähtsus inimese ja eurooplasena ülemaks rahvuslikest ja ajaloolistest määrangutest. Tema sõnul võib mõista, kuidas prantslane pühendab ennast Prantsusmaa jumaldamisele, inglase Inglismaa jumaldamisele, sest need maad on pakkunud oma rahvastele hinnalisi hüvesid, kuid inimene olla on tähtsam kui olla prantslane, ja Euroopa on tähtsam kui Inglismaa ja Prantsusmaa. Seega, inimeste jaoks, kes elavad väiksematel, nõrgematel maadel ja on seotud nendega sentimentaalselt, vormitud ja orjastatud nende poolt, oli tõesti elu ja surma küsimus kiskuda ennast lahti sünnimaast: „Kõigepealt ütlesin ma endale, et ma pean tunnistama oma olukorda. [...] Kui ma inimese, poolaka, kunstnikuna olin määratud ebatäiuslikkusele, ei olnud kasu [...] minu teesklusest iseenda ja kõigi teiste ees, et kõik läheb üha paremaks. Lüüa sellest müstifikatsioonist lahku, ükskord ja alati, oli aususe, väärikuse, selguse ja elujõu küsimus.“ (samas, lk 59–60) Tema arvates võiksid poolakad, sisemise vabaduse ja hingelise arengu nimel, tunda ennast nagu noored mehed provintsilinnade raudteejaamades, kes teavad, et peavad jätma oma sünnipaiga, sest see on nende jaoks liiga väike, kuid nad pöörduvad tagasi, kui lai maailm on neid uuesti sünnitanud (samas, lk 60–61).

Ka Gombrowicz ise ei saanud oma identiteeti luues toetuda oma rahvuskultuuri traditsioonile (Gombrowicz 2007: 57) ja distantseeris ennast Poolast teadlikult ja järjekindlalt: „[...] mina kirjutasin Poolast alati külmalt, nagu *ühest* takistusest, mis raskendab minu elu, minu jaoks oli ja on Poola vaid üks minu arvukatest probleemidest ning hetkekski ei unustanud ma selle teema *teisejärgulisust*.“ (Gombrowicz 1998: 264) Ning teisel: „Kogu elu võitlesin selle eest, et mitte olla „poola kirjanik“, vaid mina ise, Gombrowicz, seda harjumust öelda „meie“ pean ma naeruväärseks.“ (samas, lk 353) Seega selgus paradoksaalselt, et ainus võimalus, kuidas poolakas võis saada

täisväärtuslikuks kultuurinähtuseks, oli mitte varjates oma ebaküpsust, vaid seda tunnistades ning ülestunnistuse läbi sellest lahti öeldes, tehes teda seniajani õginud tiigrist ratsu, mille sadulas jõuab ta kaugemale Lääne „määratletud“ inimestest. Sedasi saab muuta halastamatu olukorra selle nõrkuse paljastamisega oma jõuks. See tähendas vormi omava inimese muutmist vormi loovaks inimeseks; sama kehtib ka rahva kohta. (samas, lk 126–127)

Ebavõrdsus pakitses seni pisemaiski seikades. Madala enesehinnanguga maadest, Euroopa piiritsoonist pärit kunstniku või kirjaniku jaoks sisaldas reis Pariisi, Rooma või Londonisse tähtsat küsimust: kuidas ta peaks käituma, kuidas suhtuma „küpsesse“ kultuuri? Viisakuse, imetluse, alandlikkuse, häbitu iroonia, familiaarsuse, küünilisuse või teeseldud lihtsameelsusega? Kõik need taktikad reedavad aga ägedat alaväärsuskompleksi. (Gombrowicz 2007: 66) Gombrowicz kirjeldab, kuidas ta sisenes Itaalias ühte basiilikasse, müts peas. See tegu, mis võis paista ulaka tembu, poosetamise või iga hinna eest „oma näo“ säilitamisena, tundus talle endale täiesti loomuliku, siira ja eurooplaslikuna. Sest tänu „Ferdydurkele“ oli ta saavutanud oma rolli Euroopas, õiguse siseneda kirikusse, müts peas, ja öelda kirikule, madonnadele, freskodele ja raamatukogudele, et nad on ainult inimese varustus ja ei midagi enamat. (samas, lk 67–68) Pärast „Ferdydurke“ kirjutamist oli Gombrowiczil tahtmine teatada poolakatele: „Kuulge! Ma kuulutan võitu! Ma olen vallutanud Rooma ja Euroopa! Ja igaüks teist teeb sedasama pärast „Ferdydurke“ lugemist, te hülgate oma poolalikkuse!“ (samas, lk 68) Ta tunnistab, et ei kaotanud hiljem kunagi kindlustunnet, et võib-olla isegi rohkem eurooplane kui Rooma või Pariisi eurooplased, ja ühtlasi mõistis ta, et Euroopa vormi revisjoni saab teha ainult Euroopa-välisest vaatepunktist, kus see on nõrgem ja ebatäiuslikum. See oli ka vihje Poola intelligentsile, et tema ülesanne ei seisne Läänega rivaalitsemisses vormi loomise alal, vaid inimese ja vormi omavahelise suhte paljastamises ja selles, mis siis järgneb – kultuuris. Et just selles on poolakad tugevamad, palju suveräänsemad, ning tõelised.

„Ferdydurke“ andis poolakatele lähtekoha, kuidas oma nõrkus tugevuseks muuta ja luua oma geograafilisest ning ajaloolisest määratusest sõltuva teisejärgulise tunnistamisega uuendada oma enesepilti.

Järgnevalt vaatlen, kuidas aitab vormiteoreetiline lähenemine avada Gombrowiczi näidendite temaatikat ja struktuuri.

2. WITOLD GOMBROWICZI NÄIDENDITE VORMITEOREETILINE ANALÜÜS

2.1. „Iwona, Burgundia printsess“

Gombrowiczi esimese näidendi „Iwona, Burgundia printsess“ (1935) sisu võib tõlgendada mitmeti. Martin Esslini absurditeatri ülevaates antud käsitluse järgi on tegemist armastuslooga, mis viib meid „grotesksesse, romantilisse muinasjutumaailma – Kuninga õukonda, mis meenutab Büchneri näidendi „Leonce ja Leona“ või Hans Christian Anderseni muinasjuttude oma. Igavlevat Printsiti tutvustatakse inetu ja rumala Printsessiga, kes kunagi sõnakestki ei lausu. Just tema vaikimine lubab Printsil endale segamatult ette kujutada tema siseelu, mis paneb teda tüdrukusse armuma. Kuni ta tüdineb temast ja Printsess mõrvatakse, sundides teda sööma luuderikast kala, mille kätte ta lämbub.“³³ (Esslin 2001: 393–394)

Tegemist ei ole siiski klassikalise muinasjutt-näidendiga. Abstraktsemal tasandil võib näidendit vaadata Gombrowiczi vormiteooria näitena, mis paljastab ühiskondliku käitumise deformeeriva kunstlikkuse ja sõltuvuse pigem vormi loogikast kui individuaalse tahte autentsest väljendusest (Goddard 2010: 74).

Autor meenutab näidendi sünnilugu järgmiselt: “Ma kirjutasin “Iwona” suurte raskustega ja väga vastumeelselt. Ma otsustasin kasutada tehnikat, mille olin välja arendanud oma juttudes – võime leiutada eraldatud ja tihti absurdne motiiv, mis oleks natuke muusikalise teema moodi. Minu jaoks oli tulemus salvav absurd, mis ei sarnanenud tol ajal kirjutatud näidenditega. Ma võitlesin väsimatult vormiga.”³⁴ (Gombrowicz 2004c: 103)

Autori selgituse järgi on „Iwona“ tragikoomiline lugu järgmine. Troonipärija Prints Filip kohtab jalutuskäigule minnes sarmitut ja ebaatraktiivset tüdrukut. Iwona on imelik,

³³ “His play *Iwona, Księżniczka Burgunda* takes us into a grotesque, romantic fairytale world – the court of a King which resembles that in Büchner’s *Leonce and Lena* or those in the fairy tales of Hans Christian Andersen. The Prince, bored and dissipated, is introduced to an ugly and stupid Princess who never utters a word. And it is this speechlessness of hers which allows him to imagine her inner life for himself without any interference from her and makes him fall in love with the girl. Until, that is, he tires of her and she is murdered by being made to eat a fish so rich of bones that she is bound to choke to death.”

³⁴ “I wrote *Iwona* with great difficulty and great reluctance. I decided to exploit for the theatre the technique I’d developed in my stories – the capacity for devising a disconnected and often absurd motif, a little like a musical motif. What was coming out for me was a scratching absurdity that was quite unlike the plays being written at the time. I struggled relentlessly with form.”

apaatne, aneemiline, häbelik, närviline ja igav. Algusest peale ei suuda prints teda taluda, tüdruk ärritab teda selleks liiga palju, kuid samal ajal ei suuda ta taluda seda, et ta on sunnitud haletsusväärset Iwonat vihkama. Järsku hakkab ta võitlema looduseaduste vastu, mis käsivad noormeestel armastada ainult võluvaid tüdrukuid. Looduseaduste trotsimiseks kihlub ta Iwonaga. Kui Iwonat on tutvustatud õukonnale kui printsi kihlatut, muutub ta õukonnas lagundavaks aineks. Tema lõputute vigade tumm kohalolek paljastab õukondlastele nende oma vead, pahed, nurjatuse. Lühikese aja jooksul muutub õukond koletiste inkubaatoriks. Iga koletis, nende hulgas peigmees, soovib talumatu Iwona surma. Lõpuks mobiliseerib õukond oma jõu, üleoleku ja suursugususe ning täie hiilgusega tapab ta. (Gombrowicz 2007: 48–49)

Vaadeldes näidendit vormiteoreetilisest aspektist, ilmneb vastandus vormi ja antivormi nähtuste vahel, mis erinevalt teistest näidenditest on selgelt koondunud ühe tegelase ja tegelasgrupi vastasseisuks:

vorm	antivorm
õukond	Iwona
kõrgemast soost	madalamast soost
kombeid järgiv	kombeid eirav
ilus	inetu
terve	haige
jutukas	vaikiv
naerev	naerualune
aktiivne	passiivne
tugev	nõrk
julge	arg

Vormi esindab õukond: kõrgemast soost, kombeid ja soorolle järgiv, ilus, aktiivne, terve, tugev, julge, jutukas, naeruhimuline, konkureeriv, kergemeelne, jumalat uskuv, kunstlik. Antivormi esindab Iwona: madalamast soost, kombeid eirav, ebanaiselik, inetu, passiivne, haige, nõrk, kartlik, vaikiv, naerualune, endassetõmbunud, raskemeelne, jumalasse põlgusega suhtuv, autentne. Vorm avaldub kuningakojas õukonnatavade ja etiketi järgimise näol, klišeelikes fraasides ja stereotüüpses käitumisviisis, seejuures esitatakse vormikohast käitumisviisi tihti naeruväärsena, õukonna väärtushinnanguid

sisutühjadena (Meer 1992: 161). Ka ei esita näidend mitte niivõrd tegelasi, vaid nende suhtumist ühiskondlike kommete formalismi, suur osa absurdihuumorist sünnib püüdest suruda Iwona sobivasse vormi (Goddard 2010: 76).

I vaatus

Õukonda kujutatakse karikatuurse ja farsilikuna, nagu teisteski Gombrowiczi näidendites. Kuningakoja liikmed saabuvad fanfaarihelide saatel, kiidavad päikeseloojangut. Kuninga repliike saadab Kammerhärria imetlev ja takkakiitev korrutamine. Daamid ja härrad austavad kuningapaari mõtteavaldusi ühtse koorina, lausudes: „Ooo!“ või „Aaa!“. Tegelased käituvad vastavalt sotsiaalsele rollile ja on esitatud oma ühiskondlike funktsioonide kaudu. Kuningas on armuline ja suuremeelne, Kuninganna innustab Kuningat üllaste mõtetega, Kammerhärria lipitseb kuningapaari ees, õuedaamid imetlevad Kuningat, härrad flirdivad daamidega. Nagu kirjeldab Prints irooniliselt õukonna rollijaotust: „Minu isa innustab oma olemusega meessoost alamaid, mina omakorda panen õrnemat sugu unistama.“ (Gombrowicz 2004b: 6) Teenijatesse suhtutakse üleolevalt, mitmes stseenis laseb autor neil sisse astuda vaid selleks, et valitsejad saaksid käskida neil toast lahkuda. Näidendi alguses aimub tegelaste sisseharjunud käitumismaneer: Kuningas on naljahimuline, näeb pojas enda koopiat, igal võimalusel kiidab teda ja utsitab oma nooruspõlvest tuttavatele vallatustele. Kuninganna noomib kodusel moel abikaasat ja poega. Cyril ja Cyprian käituvad kergemeelsete naistemeestena. On täheldatud, et „Iwonas“ kujutatud müütilisel kuningriigil on mitmeid kaasaegseid jooni – kuningas mängib bridži ja teeb „demokraatlikke“ žeste, nagu näiteks jalutuskäik rahva seas (Gömöri 1994: 399).

Õukonnale läheneb kerjus, kes palub almust. Kuna Kuninganna on heldinud päikeseloojangust ja Kuningas näeb võimalust rõhutada oma positsiooni, antakse talle suuremeelselt viisteist krossi. Ühiskondlikus hierarhias kõige madalamal asuvatele tegelastele – kerjustele, joodikutele – on autor usaldanud tõe rääkimise rolli. Nii esitab Kerjus autori ateistliku seisukoha (sarnaselt Joodikule „Laulatuses“), tema sõnu „Õnnistagu Kõigekõrgem Jumal Majesteet Kuningat ja õnnistagu Tema Majesteet Kuningas Kõigekõrgemat“ (Gombrowicz 2004b: 5) võib tõlgendada kui seisukohta, et jumalat ei ole olemas, see on inimeste loodud mõiste. Kerjuseseisus, hullus ja purjusolek ehk antivormi positsioonid (mis ei kanna au, võimu ega vastutust) ühiskonnas võimaldavad tõe rääkimist. Nii esineb ka Joodik „Laulatuses“ „kerjuse stiilis“, demonstreerides kurikavalalt ilmalikku laulusviisi (samas, lk 108).

Näidendi pealkirja võib tõlgendada nii „Burgundia kuningriigi printsessi“ kui ka „Burgundia veini printsessina“ (Meer 1992: 161). Seejuures viimast võib omakorda mõista kaheti. Esiteks on veinijoomine omandanud ühiskonnas mütoloogilise tähenduse (vt Roland Barthes, „Mütoloogiad“). Veini tarvitamine on muutunud kunsti mõjul füüsikalis-keemilisest ja füsioloogilisest faktist kultuurifaktiks, veini tarbides tarbitakse füüsikalis-keemilist ja kultuurilist funktsiooni koos: „Inimesel on võimatu kogeda alkoholi toimet lahus tema psühho-kultuurilisest areaalist.“ (Lotman 2001: 153) „Laulatuses“ retsiteerivad Joodik ja Reetur: „Burgund, burgund!“ ja „Tokai, tokai!“ (Gombrowicz 2004b: 102) Purjusolek vabastab vastutusest öeldava ees: „Niisama ainult, veiniklaasi ääres... Kange vein... Mis kõike kokku siis ei räägita!“ (Gombrowicz 2000b: 102) Kuna veinijoomine oma kultuurimütoloogilise tähenduse kaudu lubab tõe rääkimist, võib pealkirja tõlgendada kui viidet „tõe paljastamise printsessile“. Teiseks võib purujäämist tõlgendada inimeste vastastikuse vormimise metafoorina: „Üks jääb ju teisest täis, ent kainet teeskleb igaüks.“ (Gombrowicz 2000b: 46) Inimesed ei käitu inimgrupi joovastava mõju tõttu autentselt, vaid kannavad ja väljendavad rühmas tekkivat meeoleolu, ideed. Seega võib pealkirjas näha vihjet ka „vormiteooria printsessile“.

Näidendis saab kõik alguse sellest, et Prints on tüüdanud õukonnaelu kivistunud vorm, stereotüüpne õukondlik käitumine. Teda häirib loodus- ja ühiskondlike seaduste poolt ettemääratud sugudevaheline käitumise kord. Selles kunstlikus ja silmakirjalikus maailmas püüab ta hamletlikult otsida ja järgida oma tõe, muuta kehtivat süsteemi. Ta lausub sõbrale: „Ikka üks ja seesama? Ringiratast? [---] Blondiin? Kui sa ütleksid – brünett, oleks kõik täpselt sama.“ Loodusseadus, millele Kuningas tunnistab end alluvat meeleldi, on Prints meelest „idiootlikult rumal, metsikult vulgaarne, naeruväärselt ebaõiglane“ (Gombrowicz 2004b: 12). Ta näib rusutud ja soovib, et ometi midagi juhtuks (samas, lk 7). Prints sõbrad Cyryl ja Cyprian võtavad kõike nalja ja meelelahutusena, Prints mõttesse süüvinud olekut tõlgendavad hajameelsuse ja haigusena, too aga kinnitab, et vastupidi, „midagi keeb ja pulbitseb minus!“ (samas, lk 7) Filip tunneb endas tahet parandada looduse „ebaõiglast häbematust“: „Miks peaksid mulle ainult ilusad meeldima? Aga inetud mitte? Kus on see kirjas? Kus on selline seadus, millele peaksin alluma, justkui oleksin hingetu riistapuu, aga mitte vaba inimene?“ (samas, lk 11) Filip ei ole mitte niivõrd individualiseeritud tegelane kui individuaalsuse kehastus (Goddard 2010: 75). Ta tahab muuta maailma ja kehtestada oma reeglid.

„Iwona“ algust võib võrrelda „Opereti“ omaga. Kui „Operetis“ väljub Albertynka oma vanematega kirikust, siis „Iwonas“ saabub Iwona oma tädide hoole all. Tema

vaikimine ärritab printsi ja see reaktsioon on kogu järgneva tegevusteahela võtmeks. Inetut ja haiglast Iwonat nähes tuleb Printsil hea idee kasutada kehastunud antivormi rünnakuks kivistunud vormi vastu. Seejuures ei kirjelda näidendi remargid kordagi Iwonat ennast. Ta on omamoodi tume aine, mida ei osata määratleda, kuid mida saab kaardistada tema mõju kaudu nähtavale ainele. Me kuuleme ainult teiste tõlgendusi temast (mis on teadagi subjektiivsed ega pruugi iseloomustada niivõrd objekti kui subjekti või situatsiooni) ja näeme teiste käitumise muutumist tema mõjul. Iwona defineerimatus on ärgitanud ka teatripraktikuid väga erinevateks fantaseeringuteks Iwona kujutamisel, äärmuslikumad näited ehk kehastamine füüsilise puudega või kääbuskasvulise näitleja poolt ja kujutamine tulnukana. Iwona vormitust on esitatud nii veereva (M. Undi lavastuses) kui ka valguva liikumisega (A. Kozaki lavastuses.) Teised tegelased kirjeldavad Iwonat kui väheveetlevat, loidu, ärritavat, piripilli, hädapätakat, nutunaist, märga kana, uhket Aneemiat, vördjat, hapu ja upsaka ilmega solvunud kuningannat. Prints inspireerib Iwona antipaatsus ja ta avastab võimaluse astuda vastu ühiskonna klišeelikele ootusele, mis käsivad noormeestel suhelda ainult ilusate tüdrukutega. Ühe uhke žestiga püüab ta proovile panna üldised käitumisnormid, vabastada ennast isa autoriteedist ja loodusseaduste bioloogilisest türanniast.

Prints läheb Iwona tädide juurde, et nendelt Iwona kohta rohkem pärida. Tädid vastavad, et Iwonal on „mingi organismi puudulikkus“ (Gombrowicz 2004b: 9). Seda vastust võib tõlgendada ka nii, et Iwonas puudub vorm. Prints määrab tädide antud kirjeldustest lähtuvalt Iwona diagnoosiks *circulus vitiosus*, „suletud ring“, kahe üksteist põhjustava haiguse koosesinemise (ta ei virgu, sest veri ei hakka kiiremini voolama, ja veri ei hakka kiiremini liikuma, kuna ta ei virgu). Kuid kuna Gombrowiczi loomingus peab olema valmis iga detaili tõlgendamiseks abstraktsel tasandil, peaks arvestama tõigaga, et terminit *circulus vitiosus* kasutatakse ka filosoofias ja loogikas, kus see tähendab eksimust mõtlemise reeglite vastu, mille puhul kasutatakse määratluses või tõestuses seda, mida alles hakatakse määratlema või tõestama. Ehkki näidendis on esikohal meditsiiniline tähendus, ei ole välistatud ka mitmetähenduslikkus. Abstraktsemaid määratlusi Iwona kohta esineb näidendis ka hiljem, räägitakse tema „loomuse mehhanismist“ (samas, lk 16) ja märgitakse, et ta on „suletud ja hermeetiline struktuur“ (samas, lk 17).

Iwona kui alaväärsema olemi läheduses hakkab Prints tundma oma üleoleku suurenemist, vastavalt inimeste vastastikuse vormimise seadusele. Ta küsib tädidelt: „Kas te ei tunne mingit isiksuse kasvu ja tugevnemist, mingit joovastust?“, mille peale tädid

vastavad, et tunnevad kui siis ainult seda, et ilm on külmavõitu. Nende vastus on näide Filipi kui vormi-Hamleti mittemõistmisest. Prints uurib ka Iwonalt, kas too ei tunne midagi, mille peale esineb esimest korda remark „Iwona vaikib“. Iwona peamine tegevus on vaikimine. Tal on näidendi jooksul üheksa repliiki, kokku 15 lauset, neist mitmed ühesõnalised ja korduvad. 29 korda esineb remark: „Iwona vaikib“, kaks korda „Vaikimine“ ja kolm korda: „Iwona – ei [tee] midagi“. Iwonat on nimetatud kõneka vaikimise metafoori kehastuseks ja personifitseeritud vaikimiseks (Kunstmann 1973: 236). Näidendi lõpus teatab 33. remark „Prints vaikib“, millele tekkinud vaikimisparadigma annab tähendusliku konteksti.

Printsi küsimised väljendavad aga Gombrowiczi seisukohta, et loomise saladus peitub sõduri ja keisri vahel (Gombrowicz 2002: 117) – noorema inimese olemasolu paneb teise tundma ennast vanemana, tähtsusetult alaväärsem kõrgemal positsioonil olejat ülemana. Iwona puudused tekitavad ka Printsi tundma ennast paremana: „Alles nüüd kui ma teda vaatan, tunnen lausa sõrmeotsteni oma kuninglikku päritolu. [...] Arvatavasti on oma paremuse tunnetamiseks vaja leida keegi endast palju halvem.“ (samas, lk 15, 16) Iwona on täiendanud Printsi üleolekut dialektilise alaväärsusega (Goddard 2010: 75).

Iwona käitumisel ei ole psühholoogilist põhjendust, ta on pigem antivormi ideoloogiat kandev instrument (Meer 1992: 166). Oma düsfunktsionaalsusega mõjub ta tühikuna, oma null-käitumisega toob kontrastaine või lakmuspaberina välja teiste käitumise kunstlikkuse, skemaatilise, ettemääratuse, vormilevastavuse, ettevormituse.

Iwonat saab vaevu nimetada naiseks. Naiselikkusel on ühiskonnas teatud väärtus. Naiselt oodatakse atraktiivsust, veetlevust. Tädid, kes Iwonat hooldavad, püüavad temas naiselikkust kasvatada, ostsid talle lillelise kleidi ja veenavad teda naeratama, kuid nende püüdlused ei kanna vilja. Filipit intrigeerib just Iwona vastandlikkus õukonna väärtushinnangutele – rikka, ilusa, taibuka, targa, sarmika ja heast perekonnast pärit neiu asemel on Iwona vaene, inetu, haiglane, tumm ja orvuks jäänud tüdruk. (Weselowska-Frenkler 1978: 109) Iwona vormitus ja passiivsus põrkuvad jõuliselt kõige ümbritsevaga. Õukondlased Cyryl ja Cyprian kiusavad teda, olles ärritatud tema seksapiili puudumisest, sest see solvab nende mehelikkust. Kui tüdruk ei tundu võluv, ei saa nad funktsioneerida meestena. See on aga nende põhitunnus. Nagu kuulutab Cyprian: „Funktsioneerida! Funktsioneerida! Ei muud kui funktsioneerida õndsas rõõmus! Me oleme noored! Me oleme mehed! Me oleme noored mehed! Tekitame tööd ka pappidele, et saaksid nemadki funktsioneerida! See on tööjaotuse küsimus.“ (Gombrowicz 2004b: 6)

Printsi ärritab Cyryli ja Cypriani šabloonne lõõpiv ja mõnitav suhtumine Iwonasse ja ta kutsub nad korrale: „No-noh, ilma teravusteta, palun – sest ma võin ta naiseks võtta.“ Järgmiseks teatabki ta: „Ta käib mulle nii õudselt närvidele, et ma võtan ta naiseks!“ (Gombrowicz 2004b: 10), põhjendades käiku sellega, et „Igaühe jaoks on kusagil keegi, kes ajab ta marru ja teie olete minu oma!“ (samas, lk 9). Ta palub madalamast soost, inetu ja haiglase Iwona kätt.

Õukonnas tekitab Filipi teade Iwonaga kihlumisest nalja, elevust, arusaamatust, vastuseisu. Filip aga jääb endale kindlaks oma võitluses vormi vastu. Õukond võtab alguses seda sammu naljana, kuid taibates selle tõsidust, püüab asjade käiku normi piiresse suruda. Kõigepealt üritatakse Filipit mõjutada plaanist loobuma veenmise, noomimise ja karistusähvardustega, siis mõistetakse, et Filipiga tüllimine tekitaks õukonnas skandaali, kuid nagu kinnitab Kammerhärä: „Skandaali ei tohi lubada!“ (samas, lk 12) Seega peab õukond leidma diplomaatilise sõnastuse, tõlkima Filipi käigu ühiskonnas aktsepteeritavasse keelde. Tema sammu esitatakse haletsuse ja heategevuslikkuse raames: „[---] tunnistuseks sinu kavatsuste suuremeelsusest lubame sul meile esitleda oma pruuti, kelle kibe saatus liigutas kõiki meie üllaid tundeid ja kogu meie õilsameelsust.“ (samas, lk 13) Kihlumise teema lõppeb diplomaatilise kokkuvõttega: neiu on küll inetu, „aga tegu on ilus!“ (samas, lk 14).

Filip kuulutab ka ise, et kihlub Iwonaga „mitte vaesusest, vaid küllusest“, tema vastus kõlab aga mitmetähenduslikult, seda võib tõlgendada tõdemusena, et vormi elemente on tal endalgi küllalt – ühiskondlik positsioon, vara, koormatus konventsioonide ja kohustustega –, puudu oli dialektiline täiendus nende juurde.

Kui üksmeelne lahendus on leitud, saab Prints pruuti ametlikult vanematele esitleda. Eeldatakse, et Iwona kummardab Kuninga ees. Kuid ta ei tee seda. See on esimene märk, et ta ei allu kuningakoja reeglitele, ei kohandu süsteemiga. Õukond on harjunud selle sümboolse füüsilise aktiga, mis kinnitab hierarhilise ühiskonna vertikaaltelje tähendusi, alluvusvahekordi, positsiooni, kummardaja üleolekut ja kummardatava alluvust. Ühtlasi aitab kummardamine kasvatada kummardatava väärikust ja võimu (selles tähenduses esineb see tegu ka „Laulatuses“). Näiteks tunneb IV vaatuses Kuningas, et on Iwona tõttu hakanud käituma ootamatult ja ebakindlalt, vajades endise enesekindluse, rühikuse, selguse taastamiseks, et Kammerhärä tema ees kummardaks („KUNINGAS (vaikselt, tusaselt): Kummarda mulle... Mul on vaja, et sa kummardaksid mulle...“ (Gombrowicz 2004b: 48)). Iwona aga ei reageeri ja Kuninganna, arvates, et Iwona ei oska kummardada,

näitab talle ette, kuidas seda õigesti teha. Õpetamisega liitub ka Kuningas. Iwona seisab aga endiselt liikumatult, samal ajal kui kuningapaar tema ees kummardab:

„KUNINGANNA (valjemalt): Noh, noh... (*Kummardab veidi, näidates Iwonale eeskujult*.) Noh, noh...

Kuningas kummardab kergelt, nagu Kuningannagi.

Iwona – ei midagi.“ (Gombrowicz 2004b: 13)

Tekib ootamatu olukord, mida väljendab Kuninga reaktsioon: „Kas te nägite? Kas te olete näinud midagi taolist? Tegelikult ei kummardanud ju tema meile, vaid meie kummardasime temale, meie temale!“ (Gombrowicz 2004b: 14) Olukord, kus õukond kummardab Iwona ees, aga Iwona seisab endiselt liikumatult, illustreerib uut jõudude vahetust, tegelastevahelist paigutust: Iwona seisab püsti, õukondlased kummardavad tema ees. Ehkki sündinud arusaamatusest, loob see situatsioon uue vormi – Iwona on asetunud juhtpositsioonile, antivorm haarab ohjad. Ka kogu ülejäänud näidendi jooksul Iwona ei kummarda (III vaatuse lõpus ainult korra kummardub, et korjata maast üles Iza juuksekarv, vt Gombrowicz 2004b: 38).

II vaatuse

II vaatuse alguses selgitab Prints, et teda ajendas Iwonat lossi tooma uudishimu, tundmatu nähtuse uurimise vajadus – ta tahab teada, kuidas on loodus loonud nii kummalise olendi, kes ei saagi kellelegi meeldida. Prints arvab, et Iwona „konsistentsis on mingi õnnetuse element“ (Gombrowicz 2004b: 16) ja palub, et Iwona seletaks neile oma „loomuse mehhanismi“. Iwona vaikib. Seda võib võtta vastusena. Tema olemus ongi vaikimine. Vaikus tähendab Gombrowiczi jaoks enamasti: see on üks olulisemaid antivormi ilminguid. Tema silmis takistab inimese eneseväljendust ühelt poolt teiste deformeerimine, teiselt poolt ja ennekõike aga see, et inimene saab väljendada ainult seda, mis temas on küps ja valmis, aga kõik ülejäänud, nimelt inimese ebaküpsus, on vaikus (Weselowska-Frenkler 1978: 202). Ebaküpsus iseloomustab Gombrowiczi jaoks inimese suhet oma kõige sügavama mõtlemisega (Gombrowicz 2004a: 81–82) ja moodustab omaette „sfääri“, mida autor võrdleb Heideggeri banaalse ja autentse elu mõistete, Kierkegaardi esteetilise, eetilise ja religioosse elu kategooriate ja Jaspersi „sfääridega“ (vt ptk 1.2., Gombrowicz 1998: 150). Iwonat võib seega pidada kõige laiemas tähenduses inimese ebaküpsuse kehastuseks.

Prints aga teeb järelduse, et kuna Iwona vaikib, on ta üleolev või solvunud. Selle peale avab Iwona esimest korda suu ja lausub sunnitult, et ta ei ole sugugi solvunud ja

palub, et teda rahule jäetaks, mis viitab ka ülejäänud hinnangute (arg, ebaviisakas, tusane, raskemeelne, armunud) hüpoteetilisusele. Teda ainult tõlgendatakse, hinnangud ei pruugi kajastada tema tegelikku olekut ega olemust.

Printsi vaevab ka laiem küsimus. Tegelikult ei tundu preili talle sugugi rumal, tal on “õigupoolest proportsionaalne nina” ja üldse ei näi ta Printsile palju halvemana ülejäänud õukondlastest. Kuid miks sel juhul just Iwona üle irvitatakse, miks tema peab olema must lammas? (Gombrowicz 2004b: 16) Cyryl pakub lahenduse, mis esitab kogu probleemi situatsioonilise determinismi valguses: “Ta ei ole rumal, ta on ainult rumalas olukorras.” Prints küsimuse peale vastab Iwona aga oma ainsa pikema repliigiga: „See on nagu ringiratast. Igaüks alati, kõik alati... See on nii alati olnud.“ (samas, lk 17) Alguses Prints ei mõista, mida ta mõtleb: „Ringiratast? Miks ringiratast?“ Seejärel tõlgendab ta vastust *circulus vitiosus* diagnoosi järgi: nõiaring peitub Iwonas – ta on loid sellepärast, et tal on kehv tuju ja vastupidi, arg, sest ta kardab jne. Prints leiab, et Iwonas peitub „mingi spetsiifiline, pörgulik dialektika“, „nagu mingi struktuur, mingi *perpetuum mobile*“ (samas, lk 17). Kuid ei saa välistada ka Iwona vastuse niisugust tõlgendust, et teda peetakse mustaks lambaks seetõttu, et ühiskonnas toimib vormumine üksteise abil, ülemad saavad tunda ennast paremini alamate arvel. Pani ju ta ka Prints ennast paremana tundma.

Prints otsib Iwona häid külgi, ta vajab pidepunkti Iwona mõistmisel, temaga suhtlemisel: „Anna mulle vaid pidepunkt – vaid pidepunkt!“ (samas, lk 18) Filip püüab paigutada Iwona vormi, leida talle ühiskondlikus süsteemis koht, nagu kõigil teistel, et teda saaks mõista, tõlkida ühiskondlike süsteemide keelde. Aga Iwona ei ole tõlgitav. Filip katsetab vormimiseks ja vormistamiseks eri viise: romantiline jalutuskäik, naeruvääristamine, luhtunud katse peletada Iwona eemale õukonnasisese armuafääriga. Ta küsib Iwonalt, millise positiivse omaduse too enda puhul esile tooks ja kas too jumalat usub. Viimasele küsimusele vastab Iwona „Muidugi.“ (samas, lk 18) põlgusega, mis ajab Prints segadusse. Ta muutub haavatavamaks, kõhklevamaks, tunneb ennast oma rollis ebakindlalt (samamoodi juhtub Henrykuga „Laulatuses“). Iwona kohta tehtud märkuseid võtab ta enesekohastena. Õukond märkab, et prints käitumine ei ole enam printsilik ja seetõttu tunneb Prints ennast üha vähem printsina. Iwona (vormitus) on hakanud teda valitsema, saavutanud tema üle võidu: „Ma olen normaalne, aga ma ei saa olla normaalne, kui keegi teine on ebanormaalne. Hea küll, mina olen normaalne ja ka sina oled normaalne, aga mis sellest kasu on, kui keegi teine, ebanormaalne, mängib meie

normaalsuse kõrval sellisel väikesel vilepillil, tral-lal-laa – ja meie tantsime – meie tantsime...” (samas, lk 50)

Kui selgub, et õukondlane Inocenty on hakanud Iwonat armastama, tunneb Prints kergendust selgusehetkest – kui Iwonat on võimalik armastada, on teda võimalik vähemalt selle kaudu määratleda. Prints soovib neile õnne ja loodab ise pääseda kummalisest seotusest. Kuid Iwona karjub Inocentyle „Välja!“ (samas, lk 24) ja Prints järeldeb, et Iwona on hakanud hoopis teda armastama. See omakorda tekitab temas kõhedust, kuna tal ei oleks enam võimalik Iwonat vihata: „Ma ei saa olla siin põlgav, kui ma seal, temas, olen tema armastatu. Ah, ja mina mõtlesin kogu aja, et olen siin iseendaga, iseendas – ja järsku – vaat kus lops! Püüdis mu kinni – ja olen temas nagu lõksus!“ (samas, lk 25). Seda arutluskäiku selgitab Gombrowiczi veendumus, et „inimene on sügavalt sõltuv iseenda peegeldusest teise inimese hinges, olgu see kas või nõrgamõistusliku hing“³⁵ (Gombrowicz 2000a: 5), mille laiemat tausta võib näha eksistentsialistlikus mõttekäigus, et inimene ei ole mitte olend iseendas, nagu asjad, vaid olend iseenda jaoks, teadlikuna iseendast, seega jaotatuna kaheks: teadvus on nii inimese sees kui teadvuse objektis (Gombrowicz 2004a: 53). Sellise inimese-kontseptsiooni esitas Sartre oma peateoses „Olemine ja eimiski“ (1944), kuid Gombrowicz juba varem „Ferdydurkes“ (1937), ja nagu käesolevast nähtub, isegi paar aastat enne ilmunud „Iwonas“ (1935).

III vaatus

III vaatuse algusseisu võiks sõnastada (Gombrowiczile eeskujuks olnud) „Hamletit“ parafraseerides: vorm liigestest on lahti.

Oma vormi puudumisega toimib Iwona katalüsaatorina, võimendades ümbritsevas struktuuris kaost. Saamata tagasisidet Iwonalt, kaotavad õukondlased usu sisseharjunud kommetesse, tunduvad endalegi naeruväärsetena, see aga vallandab neis vägivaldsuse moel, mis ei sobi kokku ühegi tavaga (Wesłowska-Frenkler 1978: 98).

Prints kahtlustab, et õukondlased naeravad tema üle, see aga õõnestab tema positsiooni. Tundes oma vormi ebakindlamaks muutumist, püüab Filip seda kinnistada ähvardustega. Ta hoiatab, et õukond ei tohi lubada endale taktitust, naerda tema, tema tegude ega tunnete üle. Cyryl järeldeb, et Filip on muutunud hellatundeliseks ja solvuvaks, nagu tema pruutki (Gombrowicz 2004b: 27).

³⁵ „This is because man is profoundly dependent on the reflection of himself in another man’s soul, be it even the soul of an idiot.“

Tegelaste reaktsioonides võib tuvastada „Ferdydurkest“ tuttava sümmeetria seaduse. Kuningas ütleb Kuningannale: „Margarita, miks sa mind niimoodi vaatad? Kui sa hakkad mind niimoodi vahtima, siis hakkan mina sind ka vahtima.“ (samas, lk 34) Samuti süüdistab Kuninganna Kuningat tüdruku hirmutamises, kuid tegelikult tekitab Iwona hirmu nii Kuningas kui ka Kuningannas (samas, lk 30). Kammerhärja targutab: „Ma ütleksin, et isegi karta ta ei oska. Mõned õuedaamid kardavad nii imekaunisti – võluvalt, pikantselt –, aga see – justkui oleks alasti. (*Nägu krimsutades.*) Puhta paljalt.“ (samas, lk 31) Riided ja alastiolek on Gombrowiczi näidendi „Operett“ põhiteemasid, mis esitab alastiolekut vabanemisena kultuurist ja inimese toodetud vangistavatest asjadest, nagu riietumis- ja käitumiskombed. See annab veel ühe tähenduse Iwonale – kui inimese eksistentsiaalse alastioleku ehk vabadusiha idee kandjale.

Õukonda siginevad omavahelised arusaamatused, mis üksteist võimendades kumuleeruvad. Iwona vaikimise tõttu ei saa tegelased aru enda kuvandist tema silmis, see tekitab ebakindlust nende enesepildis. Kuna Iwona ei vasta, tundub õukondlastele, et Iwonaga võib kõike teha – juustest sikutada, kõrvust tirida, käituda alatult, rumalalt, kohutavalt, küüniliselt, idiootlikult – paljastades seega igaühe enda kõlvatuse. Iwonaga võivad kõik minna nii kaugele, kui tahavad, tema nügimise, tõukamise, narrimise, alandamise, mõnitamise, pilkamise, küsitlemisega, tema vaikimise tõlgendamisega. Iwonaga tunneb igaüks end „röövli ja lurjusena“, arvab Prints (samas, lk 37). Olukord on idiootlik ja see mõjutab situatsioonilise determinismi reeglite järgi tegelaste idiootlikku käitumist. Seni etiketi reeglite poolt ohjatud hirmud, ebakindlus ja vägivald vallutavad õukonna. Rolli mängimine ei ole enam võimalik, sest vorm on kokku varisenud. Prints hakkab kummardama Kuninga, Kuninganna ja Kammerhärja ees. Õuedaamid kardavad, et Iwona osutab nende iluvigadele, ja oma ilus kahtlema lüües halvustavad üksteist. Kuninganna kahtlustab neid tagarääkimises. Kuningale meenub nooruspõlve patt Iwonat meenutava naisterahvaga, mis paneb teda Iwona peale karjuma ja Kuninganna ees oma kummaliste reaktsioonide ettekäandeks tooma, nagu meenutaks Iwona talle Kuninganna lodevust, see aga äratav Kuningannas kahtlust, et Kuningas on lugenud tema salajasi luuletusi. Olukord muutub nii kaootiliseks, et Kammerhärja pahvatab: „Veel kunagi ei ole taktist ja *savoir vivre*’ist kinnipidamine olnud hädavajalikum kui praegustes tingimustes.“ (samas, lk 42)

Kõikuma lõõnud situatsioonis haarab Filip Iza järele. Iza esindab vormi, ta on Iwona vastand – ratsionaalne, etteaimatav, naiselikult käituv, ilus, kombekas, kõrgemast soost. Ta on ka ainus tegelane peale Iwona, kes säilitab lõpuni oma algse käitumise, moodustas

seega Iwonaga omamoodi opositsioonipaari. Izaga kurameerides püüab Prints normaalsust taastada ja teatab Iwonale, et tollel ei ole tema üle enam mõjuvõimu: „Muutsin tooni ja kohe muutus kõik!“ (Gombrowicz 2004b: 37) See kõik annab Printsile mängulist vabadust, hetkelist lootust Iwonast vabanemiseks ja korra taastamiseks. Kuid vaatamata sellele, et Prints demonstreerib avalikult oma suhet Izaga, ei reageeri Iwona sellele – ei eemaldu, ei pettu, ei tunne justkui midagi. Rahulikult korjab Iwona maast Iza juuksekarva, mille peale Prints ärritub, sest tajub, et Iwona käes ei ole mitte ainult juuksekarv, vaid tema peos on nad ise. Iwona oleks nagu must auk, mis imeb endasse mateeriat, kuid ei anna välja mingit informatsiooni. Prints selgitab: „Kukkusime temasse ja nüüd tuleb välja rabeleda.“ (samas, lk 39) Kui varem pööras ta Iwona tapmisplaani naljaks, siis nüüd süüvib ta sellesse täie innuga, paludes Cyryli appi.

IV vaatus

Antivormi (Iwona) mõju on laienenud. Kuningas on hajameelne. Küsimusele, millises riietuses saata Prantsusmaale erakorraline saadik, kas frakis või mundris, vastab ta: „Sõitku alasti“, samas vabandades oma hajameelsuse pärast, armuandmispalve peale vastab eitavalt, sest „mina... [---] Kõik me oleme kaabakad“ (Gombrowicz 2004b: 40), samuti keelab aukandjatele kummardamise. Ta selgitab Kuningannale oma muutunud olemust: „Ma olen pattude kuningas, said aru, rumaluse, pattude, vägivalla ja kaevete kuningas!“ (samas, lk 47)

Kuna Kuninganna kahtlustab, et Kuningas on saanud jälile tema salajastele luuletustele, avab ta oma salmiku ja hakkab neid lugema (teda luuravad diivani tagant Kuningas ja Kammerhärä). Ehkki stseen on parodeeriv, avavad luuletused Kuninganna inimliku külje, vormist puutumatu sisemuse, tuues marioneti asemel välja tundliku keskealise naisterahva, kes ei taha olla mitte kuninglik, vaid „nõtke kui lodjapuu / ja nõtket kui sarapuu“ (Gombrowicz 2004b: 44). Kuna Kuninganna aimab, et Iwona on „kohutav allusioon“ (samas, lk 45) tema luulele, plaanib ta Iwona mürgitada, et mitte sattuda ise naerualuseks, pilke ja vägivalla ohvriks. Kuriteo tarvis ajab ta endal juuksed sassi, manab näole inetuse, tilgutab endale tindiplekke, et teistsugusena suuta mõrv korda saata. Antivormi levik hakkab ilmnema mitte ainult mõtetes ja sõnades, vaid ka tegelaste väljanägemises ja käitumisjoonises.

Prints luurab Iwona ukse taga, nuga peos. Kammerhärä paigutab Iwona liikumisteele takistusi, nihutab mööblit ja pillub ploomikive maha. Kuningal on tekkinud plaan Iwona ära ehmatada ja seejärel surnuks kägistada. Selgub, et leidmaks väljapääsu

tekkinud olukorrast, on tegelased tulnud üheaegselt mõttele Iwona kõrvaldada: Kuningas kägistades, Kuninganna mürgitades, Prints pussitades, Kammerhärri Iwona käiguteele takistusi seades. Kuid järsku leiab Kammerhärri parema idee – serveerida kihluse puhul korraldataval pidulikul banketil luist kala (Gombrowicz 2004b: 42). See oleks ideaalne meetod, neutraliseerides mõrva inetuse selle toimumisega avalikus tseremoniaalses ruumis („Peab olema palju valgust, palju rahvast, palju kostüüme...” (samas, lk 43).) See ei oleks mitte alatu tapmine „altpoolt“, vaid pidulik tapmine „ülevaltpoolt“, justkui saatuse tahtel. Õukondlased loodavad, et Iwona ehmuib inimhulgas ja kui talle parajal hetkel „Kõrgilt peale röögatada, siis ajab ta kurku...” (samas, lk 43). Nagu Kuningas kogemata välja ütleb, korraldatakse õhtusöök Iwona „surma auks“ (samas, lk 53).

Ametlikult välja kuulutatud kihlumispidusöögil saavad külalised. Valmistatakse ette kõik tingimused hierarhilise korra taastamiseks, ühtlasi kunstlikkuse ja silmakirjalikkuse taastamiseks. Koomilises võtmes palutakse istuma printsid, krahvid, ekstsellentsid, eminentid, hindamatud, rafineeritud... Kuninganna lausub: „Kuid vaatamata oma kohale kohtade hierarhias, las igaüks õitseb täies ilus meie armastuse päikese all.“ (Gombrowicz 2004b: 50) Ja teatab avalikult, et ei talu midagi nõtket, ainult daame – peites seega oma vahepeal paljastunud sisemuse kuningakoja nõutava range vormi alla. Iwonale omistatakse Burgundia printsessi tiitel tapmis-pidusöögil, seega võib pealkirja näha ka viitena situatsioonile, kus antivorm tapetakse vormi poolt. Iwonat sunnitakse viisakuste ja ähvardustega kala sööma, ta ajab luu kurku ja lämbub. Tähtenduslikuna mõjub surma seos kalaga kristlikust sümboolikast lähtudes – seos Iwona ja Kristuse ohvrisurmade vahel, teiste patud olid nende surmade põhjuseks. Motiivi nimetatakse ka näidendi tekstis, II vaatuses uurib Henryk Iwona käest: „Kas sa usud, et Jeesus suri sinu eest ristil?“ (Gombrowicz 2004b: 18)

Iwona surmale reageerivad õukondlased hetkelise üllatuse teesklemisega, kuid asuvad seejärel asjalikult matusetalitust planeerima, Kuningale musta ülikonna ostmist arutama jne. Vorm on taastatud. Samamoodi võtab Henryk „Laulatuses“ ette kõik sammud oma võimu tugevdamiseks kõigi õõnestavate antivormi elementide likvideerimisega (vangistab vanemad, palub Wladziol ennast tappa) ja saavutab vormi võidu antivormi üle. Kuid sellega kumbki näidend ei lõpe, järgneb järelakord. Surm on sündmus, mis muudab situatsiooni. „Iwonas“ sigineb pärast vaikiva Iwona surma vaikus ülejäänud seltskonna vahele. Viimased remargid kuulutavad, et Prints ei taha enam põlvitada ja vaikib (nagu Iwona enne). Lõpuks ta siiski põlvitab – laseb struktuuril end mõjutada. Ka „Laulatuses“ ei ole Henrykul pärast sõbra surma enam laulatuseks tuju,

laulatuse asemel korraldatakse matus ja Henryk laseb end vangistada. Reaalsus on muutunud. Ka vorm ei ole pärast antivormi tapmist enam endine.

Filipi seisukohast olid sündmustikus olulised järgmised etapid: 1. võimalik olukorra parandamine Iwonaga kihlumise läbi, 2. kihluse täideviimine, 3. tulemus: muutunud olukord. Ōukonna perspektiivist tähendas olukorra muutumine aga selle halvenemist, mille lõpetamiseks plaanitakse 1. Iwona kõrvaldada ja 2. viiakse kollektiivselt läbi mõrv, mis taastab algse situatsiooni. Kui mõju seisukohast on Filip kui subjekt opositsioonis ōukonnaga, mida ta ründab Iwona kui objekti abil, siis vastumõju skeemis saab ōukonnast, kuhu kuulub ka Filip, subjekt, mis ründab Iwonat, kes on taas objekt. (Meer 1992: 163)

Kokkuvõttes võib seda näidendit tõlgendada uurimusena sellest, kuidas antivormi element siseneb kindla struktuuriga vormi. Alguses püüab vorm teda enda järgi käituma panna, kuid see ei õnnestu ja antivorm hakkab hoopis vormi struktuuri lagundama, kuni see on sel määral liimist lahti, et oma elu päästmiseks peab vorm mobiliseerima kõik jõud ja väljutama antivormi elemendi.

2.2. „Laulatus“ – ilmalik rituaal

Oma teise näidendi „Laulatus“ kirjutas Gombrowicz Argentiinas aastail 1944–1946, see ilmus 1947. aastal. „Laulatus“ on tema kõige olulisem, filosoofiliselt kõige ambitsioonikam ja ideed inimestevahelisest jumalast kõige selgemalt ja elavamalt esitav teos. See on keerulisema ülesehitusega ja dramaatiliselt nüansirikkam kui „Iwona“, samuti avatum erinevatele tõlgendustele. Kui „Iwonas“ võis püüda leida tegevustikule psühholoogilisi põhjendusi, siis „Laulatus“ pakub täiesti uut, puhta mängu ja puhaste nähtuste maailma (Glowiński 1984: 652). Arengubioloogias nimetatakse üksiku organismi arengut organismi tekkimisest küpsuseni ontogeneesiks. „Laulatus“ uurib sarnast protsessi vormide puhul – vormide arengut tekkimisest küpsuseni ehk vormide ontogeneesi. Autori sõnul on „Laulatuse“ tekst oma teatraalsuses – kehalisuses, visuaalsuses ja mängulisuses – justkui partituur, mis ärkab tõeliselt ellu alles laval, sõltudes lavastusest ja konkreetsest etendusest palju rohkem kui „Iwona“ (Sugiera 1995: 241).

Seda, mil määral Gombrowicz uskus, et tema „kaasaegse inimese draama“ (Gombrowicz 1998: 63) annab originaalse panuse eksistentsialistlikusse filosoofiasse,

aimub faktist, et ta saatis käsikirja koopia „Mina-Sina-suhete“ filosoofile Martin Buberile, kes tegeles olemise kui jumala ja inimese ning inimese ja maailma vahelise dialoogiga; viimane ei ole mitte indiviidi- või kollektiivi-keskne, vaid peab silmas ühe inimese suhet teisega. „Laulatus“ räägib kaasa ka eksistentsialistlikul „teise“ teemal, mille arendas välja Jean-Paul Sartre, kes omakorda avaldas imetlust Gombrowiczi teoste vastu. (Goddard 2010: 79)

„Laulatuses“ võib vormi mõistet vaadelda kahes eri tähenduses: esiteks näidendi žanrina, ja teiseks ühiskondliku rollina, mis kutsub esile kunstliku eneseväljenduse. Mõlemal juhul eristub vorm sisust. Kui esimeses punktis huvitavad autorit nii sisu kui vorm, siis teises punktis on oluline ekstraheerimise fakt, tegelaste „mina“ pole oluline, näidendi eesmärk on vormist sõltuvate rollide väljatoomine, autor on näidendi sisu sõnastanud kui inimese ja vormi vahelise igavese konflikti (Gombrowicz 2004b: 59).

1. Näidendi filosoofilise sisu esitab autor kuningadraamasid parodeerivas stiilis. Teatriuurija Malgorzata Sugiera selgitab kujundlikult, et Gombrowicz võtab ühe draamavormi, nagu kokk võtab kana, tühjendab selle sisikonnast ja täidab millegi muuga, näiteks õunapudiga, selle tulemusel tekib kontrast välise vormi ja täidise vahel (Sugiera 2001). Paroodiaelement seisneb Shakespeare'i näidendite tegevusliinide skemaatilises kujutamises, ilma et neil oleks iseseisvat tähendust (Meer 1992: 174). Poola „Hamletiks“ nimetatud „Laulatuse“ sarnasus Shakespeare'i näidendiga algab juba peategelase nimest, jätkub tema „heidetusega“ maailma ja eksistentsi vormiga, mille eest ta ise ei vastuta. Saksamaalt (Prantsusmaalt) ülikoolist (sõjast) Taani (Poola) tagasi pöördudes leiab Hamlet (Henryk) koos oma kaaslase Horatioga (Wladzioga) oma perekonna muutunud olukorras. Tal on raske ära tunda oma vanemaid, väärtused on devalveerunud. Suhtet pruudiga (Ophelia/Mania) komplitseerivad kahtlused. Moraaliküsimustes tundlik peategelane näeb, et tema ülesanne on olukorda muuta, õiglus jalule seada. Ta hakkab korda looma, kuid see ei ole nii lihtne. Oma kahtlustest ajendatud käitumisega muutub ta ise tegevustikus katalüsaatoriks. Ta on teadlik oma rollist ja seetõttu suhtleb enamike tegelastega teatraalselt. Keerulises olukorras juurdleb ta inimeksistentsi põhiküsimuste üle. Tagasiside vajaduses räägib ta kõva häälega nii üksi olles kui teiste juuresolekul. „Laulatuses“ on peategelase pikkadel enesepeegelduslikel monoloogidel uurija Zdravko Maliči järgi lausa nii suur tähendus, et kogu näidendit võib iseloomustada kui „Henryku dramatiseeritud sisemonoloogi“ (Malič 1966: 96), seejuures on värss, milles ta väljendub, tihtipeale koomiline: „Ehkki mõttetu, las voolab riim / Illusioonide magus piim / Las rütmi ja riimi mesine ring / Laiub sinnani kus Peking! Ptüi! Ptüi! Ptüi!“ (Gombrowicz

2004b: 132) Peategelase maailmapäästmise ebaõnnestub. Kui Horatio jääb ellu ja tõstab Hamleti nime ausse, siis Wladzio peab sooritama enesetapu, milles Henryk ei süüdista siiski ennast, vaid olukorda. (Schultze 1989: 101–111)

2. Autor ekstraheerib vormi kui inimese originaalmõttest, -impulsist erineva, situatsioonist ja ühiskonnast sõltuva kunstliku eneseväljendusviisi. Ühiskondlikule rollile vastandub inimese ebaküps sisu, mis kutsub esile „näitlemise“. Isegi kõige vahetumalt mõjuv tegelane Henryk peab tõdema, et „Ma ei ole mingi „mina““ (Gombrowicz 2004b: 130). Näidend väljendab autori veendumust, et inimene olla tähendab olla näitleja: „[---] aktsepteeri, mõista, et sa ei ole sina ise, et mitte keegi ei ole iialgi kellegagi tema ise, üheski situatsioonis, et inimene olla tähendab olla kunstlik.“³⁶ (Gombrowicz 2007: 62)

„Laulatuses“ ei ole rollimuutused psühholoogiliselt põhjendatud, tegelased ei käitu loogiliselt, nad hüppavad ühest rollist teise, alluvad teiste mõjule – Henryk marsib koos teistega mööda tuba, asub koos joodikutega ründama Maniat või Isa. Rollid muutuvad vastavalt olukorra arengule, tegelased osalevad nagu ühises suures vaatamängus, mis on loodud nende endi poolt. Läbivaks küsimuseks saab: „Kes sa oled – see tähendab, kellena sa siin oled?“ (Gombrowicz 2004b: 88) Ka üksi olles käitub Henryk nii, nagu reageeriks teiste sõnadele ja tegudele, ta tunneb, et „vorm loob teda“ (Gombrowicz 2004b: 59). Iga sõna, žest ja isegi mõte on „programmeeritud“ teiste poolt. Tähendused sünnivad tegelaste omavahelises suhtluses: kellegagi koos mõista tähendab vähemalt midagi mõista („Mõistad / Sest mina mõistan.“ (Gombrowicz 2004b: 99)) ja kellegagi koos eksiteel olla tähendab mitte täielikult eksinud olla (Weselowska-Frenkler 1978: 154). Nii nagu „Iwonas“ avastab Prints Filip, et koos sõber Cyryliga julgeb ta tappa, tunnevad Wladzio ja Henryk koosolemisest julgustust: „HENRYK (Wladziole): Kas võiksid lüüa seda isa? / WLADZIO: Kui sina võid, siis võin minagi.“ (Gombrowicz 2004b: 71)

Tegelased mängivad rolle distantsitajuga, mis tekitab vaatajal tunde, et nad ei samastu ühegagi neist täielikult (see ei ole märk lõhestunud isiksusest, vaid ühiskonna killustavast kohustusest) – sõnu hääldatakse kunstlikult, ilmed maskeerivad reaalsust. Eesmärk on näidata, et iga roll on kunstlik, erinev sisemisest „minast“. Nagu on öelnud autor: selles näidendis seisneb draama „karjuja ja tema hääle vahel“ (Gombrowicz 2004b: 60).

Näidend on tegelaste, tegevuspaikade, tegevuskäikude ja stilistiliste muutuste osas üles ehitatud vastanditele (vt alljärgnev tabel). Sklerootilistele vanematele vastanduvad kaasaegsed noored, Henryku metafüüsikale pakub vastukaalu Joodiku füüsilisus,

³⁶ “[---] accept, understand that you are not yourself, that no one is ever himself with anyone, in any situation, that to be man is to be artificial.”

aukandjatele reeturid, Henryku maise laulatuse plaani vaenab kardinal Pandulf sakraalse rituaali ainuõigsusega. Tegelased võivad astuda korra või korratuse poolele. Nad ei vastandu mitte ainult üksteisele, vaid ka stseeni atmosfäärile, mis nõuab alati vastandlikku: kaos vajab korda, hiilgus lihtsust, häbitus austust. Kui tegelased marsivad mööda tuba, räägivad värsis ja meenutavad vanu aegu, tunneb Henryk ennast kohustatuna seda meeleolu häirima. Dialoogis vahelduvad formaalne, maarahvalik ja haritud stiil. Kuningas (vormi esindaja) räägib pidulikult kuulutades, Joodik (antivormi esindaja) madalas registris. Kui üks tegelane ütleb midagi vaikselt ja hellalt, vastab teine jõuliselt ja valjult, misjärel kolmas siirdub värsskõnesse ja retsiteerib rütmika stroofi (Gombrowicz 2004b: 61). Väärtused sõltuvad suhtujast. Henryku kõnet peetakse targaks või naeruväärseks vastavalt kommenteerija rollile. Henryku silmis kõigub metamorfoosne maailm une ja reaalsuse skaalal, pidev muutumisvajadus viib tegevust edasi. Madalate ja kõrgete registrite vaheldumine annab näidendile jarry'liku ilme.

Vastandid „Laulatuses“ vormi ja antivormi skaalal.

vorm	antivorm
Jumal	inimene
sõda	rahu
kuningakoda	kõrts
Isa / Kuningas III vaatuses: Henryk	Joodik
(tegelikkus:) puudutatav (ideaal:) puutumatu	puutuja
aukandjad	reeturid
lojaalsus	reetmine
püha	pühadust rööviv
metafüüsiline	füüsiline
rafineeritud	vulgaarne
puudutamine – võidmine, laulatamine	puudutamine – suskamine, müksamine
põlvitamine, palvetamine	troonilt tõukamine, kukutamine, lökkamine
sakraalne laulatus	ilmalik laulatus
diktaator	mässulised elemendid
sunnitud naeratus	naer
„Oo, Henryk!“, „Kuningas!“	„Siga!“

Näidendit läbivad ka vastandlikud kineetilised koodid. Žestilistest märkidest võib puudutamine tähendada ülendavat (vormi loovat) võidmist või laulatamist, kuid ka alandavat (vormi hävitavat) suskamist-sorkimist-müksamist-tonksamist-urgitsemist. Prokseemilistest märkidest kasutatakse vormi loovat põlvitamist-palvetamist ja hävitavat tõukamist-kukutamist.

Näidendi süsteemset ülesehitust avab vaatustes esinevaid märke ja vormi-antivormi vahetõrje koondav võrdlev tabel. Iga vaatus lõppeb vormi seisukohalt tähendusliku pildiga. Täheldatav on dünaamika: vorm – antivorm – vorm – vormi häving. Näidendi lõpunoodiks jääbki hoiatav sõnum diktaatorliku valitsemisvormi hävitavusest nii loojale kui ümbritsevatele. “Laulatuse” vaatuste võrdlev tabel on saanud inspiratsiooni ja ainekultuuri (u 20% ulatuses) teatriuuri Jan van der Meeri koostatud tabelist (Meer 1992: 187).

	I vaatus	II vaatus	III vaatus
žestilised märgid:/ puudutamine - suskamine, müksamine, sorkamine, tonksamine, urgitsemine	subjekt: Joodik (+ kärbes) objekt: Isa	subjekt: Henryk + Joodik objekt: Isa	1. subjekt: Henryk objekt: Pandulf 2. subjekt: Henryk objekt: Henryku vanemad 3. subjekt: Henryk objekt: Wladzio (tapmiskäsk) 4. subjekt: vahimehed objekt: Henryk
puudutamine – võidmine / laulatamine		(plaan) subjekt/objekt: Joodik subjekt/objekt: Henryk	(plaan) objekt: Mania subjekt: Henryk
teised žestid või sama žesti teised tähendused	Joodik ähvardab virutada	Kantsler osutab sõrmega uksele – väljasaatmine / Joodiku sõrm tolgendab, osutab, domineerib laval / Wladzio hoiab kätt (lillega) ümber Mania kaela	Joodik osutab sõrmega laibale – süüdistus/ langetatakse leinas pea
prokseemilised märgid	(reaalne ja metafoorne) Henryk <u>põlvitab</u> isa ees	(metafoorne) kuningas <u>kukutatakse</u> troonilt / (Henryku idee:) põlvitada iseenda ees	Henryk käsib tantsijatel enda ees <u>kummardada</u> / Henryk <u>lööb</u> Politseiülemat <u>näkku</u> / Henryk <u>istub</u> isa peale

			/ <u>põlvitatakse</u> leinas / <u>tõstetakse</u> Wladzio surnukeha
vangistatakse	Joodik	1. Joodik 2. Isa	1. Henryku vanemad 2. Henryk
vaatuse lõpu tegevus	sakraalne laulatus- tseremoonia (vormi sümbol)	ilmalik laulatus- tseremoonia (antivormi sümbol)	matuse-tseremoonia, Henryku vangistamine (vormi langemise sümbol, tulevik lahtine)
vaatuse lõpu meeleolu	pidulik ja tundeline	üllatunud	leinav, tõsine
vaatuse lõpu helitaust	pulmamarss	vaikus / aukandjate naer	leinamarss

Autor rõhutab, et pideva toonide vaheldumise tõttu nõuab selle näidendi lavastamine, et „teemad“ oleksid läbi töötatud nagu sümfooniline partituur, et näidendi „muusikaline alge“ saaks hästi tabatud. Ka dekoratsioonid, kostüümid, maskid peavad väljendama „igavese mängu, igavese jäljendamise, kunstlikkuse ja müstifikatsiooni maailma“. Tegelased peavad väljendama end kunstlikult, nad „näitlevad pidevalt“ ja kõik on vaid ettekääne ühinemisele üheks või teiseks efektiks (Gombrowicz 2004b: 60).

Autori näpunäidete järgi peaks lavastus välja nägema nagu S. I. Witkiewiczi puhta vormi teoorias (1921) kirjeldatud teatriesteetika. Vastupidiselt stanislavskilikule eluvastavuse ja läbielamise nõudele peab näitleja olema kõiges, mida ta teeb või ütleb, terviku osa, tundmata vajadust luua rolli realistlikus tähenduses. Ta ei pea kangelase tunnetesse sisse elama ega imiteerima laval teise inimese oletatavaid žeste ja hääletoone, ta peab oma rolli üles ehitama eraldiseisvana isiklikust mõttemaailmast, sisemistest kogemustest ja närvikavast – et olla võimeline teostama matemaatilise täpsusega kõike, mida on näidendi puhtalt vormilisest kontseptsioonist lähtudes vaja. See tähendab, et ükskord rõhutab näitleja mingi lõigu loogilist sisu, teinekord selle kõlalist väärtust. (Witkiewicz 1977: 154–155) Witkiewiczi näidend „Pragmatikud“ pakub head näidet „puhta vormi“ draamast: see toob esile pigem vormielementide – värvide, helide ja žestide – kombinatsioonid kui lineaarse narratiivi. Ka teistes Witkiewiczi näidendites läbib tegelane korduvate tegevuste seeria, moodustades koos teistega verbaalseid, kehaplastilisi ja stseenilisi refrääne. Filosoofia ühendatakse groteskiga, reaalsuse illusiooni ei looda, põhjuse ja tagajärje seos ei kehti, valitseb puhtalt teatraalne loogika, tõuseb esile teatri kunstlikkus. Nii luuakse teatrimasin, mis toodab tavareaktsioonide

aselele vägivaldaakte, reaalsuse katkestamine näitab ka normaalseid suhteid ja sündmuseid kummalises valguses, nagu need põhineksid pigem absurdsetel ja mehhaanilistel kordustel kui kommunikatsioonil ja moraalis, paljastades seega reaalsuse enda metafüüsilise kummalisuse. (Goddard 2010: 69, 71)

Gombrowiczi käsitus vormist kui inimestevahelisest nähtusest on siiski dünaamilisem ja performatiivsem kui Witkiewicz puhta vormi teoorias. Gombrowiczi vormi mõiste ei ole esteetiliselt autonoomne, vaid ta kirjeldab sellega ka inimestevahelist maailma, olles seega ühiskonnale omane mõiste. Näiliselt ebaloogiliste sündmuskäikude põhjustajaks on tema jaoks vorm, mis nõuab ühe või teise efekti või rolli tekkimist. Gombrowiczi nägemus vormist leiab kõige täielikuma teatrilise väljenduse „Laulatuses“, kuid on tajutavalt kohal, skemaatilisel moel, juba „Iwona, Burgundia printsessis“. (Goddard 2010: 74)

I vaatus – sakraalse laulatuse planeerimine

Näidend algab kõneka pildiga: „Rõhuv, lootusetu maastik. Hämaruses võib aimata kirikut.“ Henryk kommenteerib, et eesriie on tõusnud. Ta kirjeldab kirikut („Seal võõra psaltri hämar altar / Suletud pokaali absurdiklambriga“ (Gombrowicz 2004b: 64)) ja kurdab oma üksijäetuse üle keset tühjust. Tema hüüete peale ilmub Wladzio, kes lausub hooletult: „Milleks sulle Jumal, kui mina olen siin?“ (samas, lk 65)

Alguspilt annab kätte nii näidendi teatraalse võtme, antikristliku lähtekoha, eksistentsialistliku sisu kui hamletliku peategelase Henryku ja tema muretu sõbra Wladzio iseloomulikud jooned.

Kui tõlgendada avasteeni Gombrowiczi mõtete valgusel, räägib see jumalast mahajäetud maailmast, kuhu heidetud inimene eksleb keset tühjust, ainsaks vastuseks tema küsimustele teise inimese hääl. Peategelasele tundub kristlik kirik võõras ja absurdne („Iwona“ alguses leidis sarnane vihje kristliku Jumala mittetunnistamisele), Wladzio lauses võib näha inimestevahelise jumala idee saabumise ettekuulutust.

Realistlikum tõlgendus näeb avakujundis sakslaste poolt Teises maailmasõjas purukspommitatud kirikut (Kuharski 1991: 173). Jan Kott kirjeldab veel täpsemalt: Henryk hakkab und nägema Prantsusmaal, ta on Poola sõdur Teises maailmasõjas. Võib kindlaks määrata isegi tegevusaja – 1940. aasta juuni, pärast Prantsusmaa kaotust Dunkerque'i juures, kuhu suunatud Poola väed ootasid meeletult Inglismaale evakueerimist. Poolasse naasmine muutus aastateks võimatuks. See oli olukord, mis sarnanes väga Gombrowiczi enda omaga, kui ta 1946. aastal Buenos Aireses „Laulust“

kirjutas – enam ei olnud olemas seda Poolat, kust ta 1939. aastal lahkus, “võimatus naasta reaalsesse Poolasse muutub tema unenäos võimalikuks naasmiseks ebareaalsesse Poolasse”³⁷. (Kott 1984: 91–92)

Näidendi tegevuses võib eristada reaalsus- ja unenäotasandit. Kui reaalsustasand on sõda ja rindejoone sündmused, siis kiriku varemed viitavad unenäotasandile, milles unes koju tagasi pöörduv Henryk mängib läbi võimalikke sündmuseid. Domineerib unenäotasand. (Meer 1992: 175) Unenägu on autori jaoks ebareaalne ja kõikevõimaldav atmosfäär, kus ta saab vabalt esitada oma metafüüsilisi ideid. Uni on Gombrowiczile ka täiusliku kunsti võrdkuju: “Unes on kõigil hirmutav ja saladuslik tähendus, midagi ei ole niisama, kõik puudutab meid sügavamalt ja usalduslikumalt kui kõige leegitsevam päevane kirglikkus. See on õppetund, et kunstnik ei tohi piirduda päevaga, ta peab jõudma inimkonna ööeluni ning otsima sealt müüte ja sümboleid.” Ta leiab, et samamoodi nagu uni, peaks kunst võtma tegelikkuse lahti algosadeks ja ehitama neist uusi aloogilisi mustreid, mis mõjuvad vaatajale painava salapära või ootamatult sügava mõttega. (Gombrowicz 1998: 153–154)

„Laulatuses“ ei näe Henryk siiski tavalist und. See on kollektiivne ja autonoomne uni, tema unenäoelemendid suudavad tegutseda iseseisvalt. Henryk on pidevalt teadlik kõige toimuva ebareaalsusest, kuid siiski sunnitud selle loogikale alluma. (Goddard 2010: 79) Seejuures pakuvad sõjameenutused illusiooni purustavat funktsiooni, sest minnes tagasi „reaalsele“ tasandile, võib ta fiktsionaalseid unesündmuseid kõrvalt vaadata ega ole kohustatud toimivas eksperimendis osalema. (Meer 1992: 175–176) Temaga koos pärineb reaalsustasandilt, sõjatandril, vaid Wladzio, kes jääb muutuste kestel Henryku ainsaks tugipunktiks. Juba tema nimi viitab stabiilsusele (poola k. *władzie* – ’korras’). Nii sõjas, kõrtnis kui ka kuningakojas säilitab ta oma filosoofia: “Mis puutub sinusse, et miski siin normaalne pole? / Kui me normaalsed ise oleme!” (Gombrowicz 2000b: 10). (Baraniecki 1985: 241) Uuriija Zdravko Maliči järgi tegutsevad kõik tegelased peale Wladzio kooskõlas loo iseloomuga. Ainult Wladzio isikut ei mõjuta unenäosündmused, justnagu seisaks ta teisel pool rampi. Kui Henryk rändab mineviku kodukohta, siis jääb tema rindejoonele, olevikku, kui Henryk on unenäos, siis tema on ärkvel. Malič väidab, et Wladzio esindab reaalsuse, normaalsuse, deformeerimatuse põhimõtet. (Malič 1966: 96) Oma muutumatutes on Wladzio võrreldav Izaga „Iwonast“, kes samuti säilitab normaalsuse lõpuni välja. Henryku ja Wladzio sõprus on lähedasem ja nende sõltuvus

³⁷ “This impossible return to a real Poland is transformed in his dream into a possible return to an unreal Poland.”

teeneteisest suurem kui Filipil ja Cyrylil „Iwonas“. Samas on juhtpositsioon Henryku käes, tema on domineerija, samal ajal kui Wladzio on domineeritav, abitud, alistuvam.

Näidendi edasi liikudes näevad Henryk ja Wladzio Poola maahäärberi söögisaali, mis on muutunud justkui kõrtsiks. Siseneb vanamees, kellelt Henryk küsib reisimehe stiilis: „Kas võiks siit / Midagi hamba alla saada?“ Mees vastab trahteripidaja stiilis: „Ikka saab“ (Gombrowicz 2004b: 66) Tegelased on omandanud kõrtsipidaja ja külaliste rollid. Peagi ilmub vana naine kortsunud rõivais. Henryk arvab kummalises paaris ära tundvat oma vanemad, kuid muutunud kujul. Sõda on Vorm: „Need, kes võtsid osa sõjast, leidsid end kohe haaratuna Vormi väljenduste poolt, mis olid veel jäigemad kui enne – armee, väeteenistus, lahingud.“ (Gombrowicz 2007: 102) Sõda on tema vanemaid tundmatuseni deformeerinud. Siiski püüab ta tões selgusele jõuda ja tutvustab end pojana. Tekib olukord, kus nii ta ise kui kõrtsipidajad tunnevad, et nad peavad „pojale“ reageerima ja hakkavad käituma Henryku vanematena, kuid kunstlikul moel. Isa tervitab poega vastumeelselt ja jääb endiselt kahtlustavaks: „Kindlasti poeg, aga kes võib teada, mis pojast nende aastatega on saanud.“ Kõrtsiproua hakkab pärast kõnekat pausi mängima mahajäetud ema rolli ja kukub totakalt poputama: „[---] kus küll mu silmad olid, mu äranutetud silmad, ja mina mõtlesin, et minu silmad ei näe enam minu päikesekest...“ (samas, lk 68). Käitutakse vastavalt traditsioonilistele vanemlikele ja soorollidele (samamoodi kui Kuningas ja Kuninganna „Iwonas“) – Isa on range, Ema on leebe ja Isa repliike pehmendav. Kuid juba ilmneb pendeldamist rollide vahel: samal ajal kui Ema teeb läbi pehme muutumise kõrtsiprouast mahajäetud emaks, domineerib Isa puhul tema endine roll kõrtsipidajana sel määral, et Henrykul ja Wladziol jääb üle ainult tõdeda, et ta on läinud hulluks (Goddard 2010: 81). Siginev vaikus sunnib inimesi kunstlikule, konventsionaalsele käitumisele, mis ei väljenda isiklikku ilmpulssi. Tekib absurdsena näiv „rääkimine rääkimise pärast“, kinnitades Juri Lotmani tõdemust, et rääkimine informatiivsel eesmärgil ei täida sugugi kogu kõneruumi (Lotman 2001: 149). „Vaikus. / HENRYK: mis me siis teeme? Ei kõlba ju nõnda seista ja mitte midagi... [---] / WLADZIO (ootamatult): Aga mina sööksin midagi.“ (Gombrowicz 2004b: 69) Kunstlikud väljendid muudavad olukorra mitmetähenduslikuks. Kõik tegelased näivad teadvat, et tunded, mida nad väljendavad, ei ole reaalsed, kuid nad ei ole kindlad, mis peitub teeskluse taga, ja hakkavad üksteist kahtlustama. Vorm ei ole enam tegevuse ajend, nagu traditsioonilises teatris, vaid temast saab nähtus, millega tegelased peavad võitlema (Weselowska-Frenkler 1978: 145). Võõrikult veidras olukorras jääb Henryk

kuni III vaatuseni ambivalentsele seisukohale: „Ma pean kohanema keskkonnaga, aga ära arva / Et võtan tõsiselt seda kometit...“ (Gombrowicz 2004b: 89)

Ta märkab toolil tukkuvat Maniat, kelles arvab ära tundvat oma endise kihlatu madaldunud versiooni. Mania on „Laulatuses“ küll iwonalikult vaikiv pruut – tal on näidendi jooksul 12 lühirepliiki ja üks osalemine ühispoeemis –, kuid kahe naistegelase tähtsus näidendi tervikstruktuuris ei ole võrreldav. Kui Iwona oma pideva kohalolu ja intensiivse vaikimisega on sündmustikku käivitav ja katalüsaatorina kiirendav tegelane, siis Mania ilmub vaid hetkedeks, ta on rohkem marionett, pelk nimi, tähistaja-tegelane, keda liigutatakse justkui nukku jutu illustratsiooniks (nt Henryk käsib: „Kus on mu pruut? [---] Las tuleb minu juurde ja naeratab mulle ja langetab pilgu mulle kummardades.“ (Gombrowicz 2004b: 133)). Ehkki tal ei ole tegevusesisest jõudu, võib näidendi sisu kirjeldada kui Mania maine muutmist kõrtsitüdrukust korralikuks neitsiks.

Isa tahab kaitsta Mania au ning ärritub Wladzio lähenemiskatsete peale, kurjustades: „Siga, siga, siga!“, millest haarab kinni sisse tuikunud Joodik, tõstes need sõnad oma maise valitsusvalla hümnirefrääniks. Ta ründab Maniat ja seejärel teda kaitsma tulnud Isa: „Aga kõigepealt virutan talle vastu vahtimist, ning siis veel litsun, sülitän, pigistan, mudin ja tõukan, sest ei mina pelga“ (Gombrowicz 2004b: 78). Tema ähvardav sõrm ja korduvalt lausunud „Siga!“ tõusevad rituaali sümboliteks, seejuures kordavad seda vägisõna ka Isa ja Henryk, kuid toonid, tähendusvarjundid erinevad. Seejuures ei ole „siga“ ja sellega läbi näidendi haakuvad sõnad (sealipakas, seasõnnik, seakärss, seasiga, sea sabaroots, seapõrsas, sigadus, sigatsemine, ligatsemine) mitte niivõrd tähenduslikud kui rituaalset väge kandvad sõnad.

Joodik esindab antivormi, ta mõjub lagundava aina, nagu Iwona. Oma ründava tooni, ähvarduste, mõnitavate naljade ja vulgaarsete väljenditega madaldab ta teele ette jäävaid väärtuseid. Iga melanhoolse, letargilise, traagilise ja üleva meeleolu lõhub tema oma ilmutamisega. Nagu ütleb Jan Kott, paelub Joodikut degradatsioon, purustamine, allakäik ning kõik, mis on häbiväärne, madal ja materiaalne – asjad, mis on loomulikud ja mida seepärast nimetatakse ebaloomulikeks (Kott 2000: 8). Kui perekond ja õukond on hierarhilised struktuurid, siis Joodik lammutab vormi. Juri Lotman on täheldanud, et füsioloogilised protsessid, nt seksuaalkäitumine või alkoholi mõju organismile, kujutavad endast füüsilist ja füsioloogilist reaalsust, mis on oma olemuselt kauged kultuurisfäärist ja mida seetõttu on raske paigutada mõnesse inimõtte keelde, mõtestada semiootiliselt (vt Lotman 2001: 152–153). Sellist füüsilist reaalsust esindab ka Joodik, kelle käitumise raskestimõtestatavus teeb temaga kohtuvad tegelased relvituks. Gombrowiczi järgi

vajavad inimesed formuleeritud, täpselt sõnastatud, kasutamisvalmeid mudeleid, et tunda ennast vabalt ja et teised saaksid neid tajuda (Guzy 1999: 42). Joodik käitub aga sarnaselt hulluga, nagu seda on kirjeldanud Juri Lotman: hullu käitumine on ennustamatu. Kui loll käitub stereotüüpselt, aga vales kohas (tantsib matustel, nutab pulmas), ja targa käitumist määratletakse kui normaalset, siis hull rikub keeldusid, käitub ettearvamatult, pannes „normaalse“ vastase kaitsetusse olukorda. Pidevalt rakendades on niisugune käitumine hukatuslik, konfliktsituatsioonis võib osutuda aga ootamatult efektiivseks. (Lotman 2001: 53–55)

Joodiku hõiskamisel ja pilkamisel on karnevalinaeru tunnused, nagu neid on Rabelais' loomingut analüüsides välja toonud Mihhail Bahtin: ambivalentne (lõbus ja hõiskav, samas pilkav ja väljanaerev), üldrahvalik ja universaalne (suunatud kõige ja kõigi pihta), kandes edasi muistsetele naerurituaalidele omast jumaluse pilkamist, ühinedes karnevalikujude ja -sümbolitega, kasutades maagilise ja manava funktsiooniga sõimusõnu, madaldavaid ja materialiseerivaid kehalisi kujundeid. Kõik vaimne, kõrge, ideaalne ja abstraktne tuuakse sellega materiaalkehalisele tasandile, madaldatakse. (Bahtin 1987: 187–193)

Joodiku ja Isa konfliktis, mis on selgelt antivormi ja vormi vastandumine, mängib nagu pea kõigis vormisituatsioonides rolli ka domineerija ja domineeritava suhe (Meer 1992: 78) ning selle ümbermängimise soov. Kogu lugu võib näha keerlevana ümber küsimuse: kes keda puudutab.

Kui Joodik on Isa ähvardanud, hakkab Isa nihelema, ennast närviliselt sügama ja kratsima ja käitub üha vähem ja vähem väarikalt. Joodikud marsivad nagu sõdurid Isa suunas, ründavad teda. Tekib pikk vastasseis vaikides ja liikumatu näoga oma väarikust säilitada püüdva Isa (vormi) ja karjuvate, vanduvate, mõnitavate, ähvardavate joodikute (antivormi) vahel. Õli lisab tulle ühe joodiku vaimutsemine, et lööme Isa ninale istunud kärkse maha. Henryk vaatab kõrvalt, tajub olukorra kunstlikkust ja ei tea, millist rolli mängida, kelle poolele asuda. Kuna olukord nõuab tegutsemist, peatab Henryk tegevuse ja mängib mõttes läbi eri stsenaariumid: „Mida peaksin tegema? / Oletame, et istun / Siia sellele toolile (*istub*)... ja hakkan / Rahulikult nalja viskama, naerma, liigutama / Käsi või jalgu... Ei, sellest poleks tulu!“ (Gombrowicz 2004b: 80) Arutledes jõuab ta küsimuseni: „Mida tehakse sellistel juhtudel?“ Ta otsustab, et olukord nõuab isale austuse avaldamist, tema ette põlvitamist. See on rohkem žesti etendamine, uudishimust tulemuse vastu mängitud roll kui selge deklaratsioon (Weselowska-Frenkler 1978: 162). Kuid ootamatult muutub joodikute mõnitavalt lausunud fraas „Vaata kuningat!“ reaalsuseks. Kui poeg

austab isa, tunneb isa end kuningana. Henryku isaaustus loob uue vormi, Isast saabki Kuningas. Vormimuutusega kaasneb ümbritsevate tegelaste „ametikõrgendus“, ka joodikud tunnustavad isa kuningana. Puutumatus kaitseb Isa Joodiku „puudutuse“ eest ja sel kombel saab isa vähemalt esialgu vältida Joodiku kiusamist (Gombrowicz 2004b: 61).

Maya Weselowska-Frenkler on võrrelnud Kuninga sündi kangelase sünniga Jean Genet' näidendis „Palkon“, mis uurib samuti sotsiaalse rituaali olemust. Kindralile ei korraldata seal kangelase matuseid mitte seetõttu, et ta oleks kangelane, vaid pigem on olukord vastupidine – ta on kangelane seetõttu, et matusetalituse hiilgus ja tseremoonia muudavad ta kangelase sümboliks. (Weselowska-Frenkler 1978: 123) Kangelased eksisteerivadki seetõttu, et neile avaldatakse lugupidamist, tõdeb raamatu „The Theatre of Protest and Paradox“ autor George Wellwarth (Wellwarth 1971: 119).

Põlvitamise täidesaatev jõud madala-kõrge skaalal demonstreerib inimestevaheliste vormide tekkemehhanisme, andes hoogu uute tseremooniate tekkeks. Korduvatest sõnadest ja žestidest saavad maised rituaali elemendid. Muutus demonstreerib Gombrowiczi seisukohta, et kõik sünnib inimeste vahel. Kui inimesed teadvustaksid vastastikust loovat jõudu, saaksid nad ennast ise kujundada: „Ma kujutasin ette, et tuleviku inimesed vormivad üksteist meelega: arg leiab inimesed, kes teevad ta julgeks; [---] liiderlik elumees saab hea annuse askeetlust.“³⁸ (Gombrowicz 2007: 63)

Ehkki Henrykule tunduvad tema isa väärtushinnangud õõnsad, seisab ta tema kõrval, sest vajab korda ja harmooniat, et taastada oma positsioon Mania peigmehe ja pojana (Weselowska-Frenkler 1978: 167). Läbi muutuse säilivad siiski eelmise reaalsuse märgid, Kuningas pillab kõrtsmikule omaseid lauseid ja Henryk jääb kahtlevaks üha kummalisemaks muutuva reaalsuse suhtes. (Goddard 2010: 82) Joodik vahistatakse ja I vaatus lõpus liiguvad kõik laulatustseremoonia poole, millest saab vana vormi sümbol. Kuningas kuulutab: „Minu järel, mu härrad! Jumal [vorm – E.L.] on meiega!“ (Gombrowicz 2004b: 85)

II vaatus – ilmalik laulatus-tseremoonia

Teine vaatus algab mõtiskleva Henrykuga, kes poolhämamas saalis vastu sammast toetudes omaette arutleb: „Ära arvata / Unenäo tähendus...“ (Gombrowicz 2004b: 86). Plaanitakse püha ja austusväärset laulatustalitust koos kõigi atribuutidega (Henrykut ehitakse rüü, suurvürsti peakatte ja püha mõõgaga), mis oleks nii ülev, suurejooneline ja

³⁸ “I imagined the men of the future forming each other deliberately: a shy man will find people who make him bold; [---] a roué will obtain a good dose of ascetism.”

kõrge, et madal Joodik ei pääseks sellele ligi. Eelmise vaatuse lõpus vana vormi taastamispüüetega saavutatud stabiilsus näib teise vaatuse algus-stseenis hapra tasakaaluna. Uus situatsioon, mis on saabunud läbi pingutuste ja vastuolude, laseb siiski aimata suskamisplaanide jätkumist madalate elementide poolt. Tegevust saadavad aukandjate ja reeturite vastandlikud märkused (nt ütleb Kantsler targalt ja väarikalt: „See on tähtis ja üllas“, Reetur: „See on tobe ja naeruväärne.“). Õhus on laulatuse nurjumise võimalus, sest Henryk ei saa selgust oma tunnetes ja Kuningas kardab reetmist, aga ebakindlus aitab alati kaasa antivormi kasvule (nii deformeerus õukond Iwonat kartes).

Henryk tajub vanade vormide farsilikkust, kuid on nõus kaasa mängima tänu unenäo distantsitajule, mis võimaldab kõrvalseisjana veidi lõbutseda. Ta avastab, et tema suhtumine mõjutab jõuvahekordi. Ta peab „targa“ kõne ja saavutab tänu sellele hetkelise üleoleku reeturitest. Tema sõnu võimendab kuulajate tähelepanu, mis aitab žest-žestilt ehitada üles tema vormi. Ent hetkel kui laulatus peaks toimuma, tuigerdab sisse vanglast põgenenud Joodik. Kuningas tahab teda välja visata, kuid mõistab, et selline käitumine paljastaks tema nõrkust, ja teeskleb valitsejalikule positsioonile omast üleolekut. Kantsler osutab uksele. Joodik vaatab imestunult tema sõrme, tõstab siis enda oma ja kõik jäävad seda vahtima. Sõrme tõstmine on Kuninga vandeandmis-žesti paroodia. Joodiku rituaal on ühtlasi vasturituaal. (Kott 2000: 8) Ta mängib teadlikult sõrme tähelepanu keskpunktiks, sellisena kogub see üha enam maagilist väge. Stseeni peategelaseks saab Sõrm, mis mitte ainult ei ähvarda Kuningat susata ja müksata, vaid mida tähelepanu üha võimsamaks laeb. Sellise antivormi rünnaku peale hakkab Kuningas (vorm) värisema, ta kardab hirmsast vihast plahvatada. Henryk peatab tegevuse ja mõtleb, kas näeb und või on läinud päriselt hulluks. Tegevuse jätkudes tahaks Henryk Joodikut sõrmega sorgata ja ta välja saata, aga väarika seltskonna kohalviibimine takistab teda. Joodikul õnnestub aga kavaldada Prints „mõistlikule jutule“ ja ta ise muutub kellaviietee õhustikus (vormi valitsuse) Suursaadikuks. Meelitades Henrykut Kuningat reetma, tutvustab ta talle võimalust ise vorme luua. Ta kasutab selleks loogilist arutluskäiku: kui Henryk ei usu jumalat, ei saa Kuningal olla legitiimsust teda Maniaga laulatada, sest selline võim saab tulla ainult jumalalt, järelikult võib Henryk sama hästi ise hakata kuningaks ja end laulatada. Selgituseks esitab ta inimestevahelise kiriku põhikirja, “inimestevahelise jumala idee”, mis on Gombrowiczi filosoofia põhitees: “Sünnib Jumal / Meie vahel ja meist endist / Meie kirik ei ole taevane, vaid meist endist / Meie religioon ei ole ülevalt, vaid alt / Me ise loome Jumala ja siit algab / Inimeste inimeste usalduslik missa, / Hämar ja pime, maine ja metsik.” (Gombrowicz 2004b: 98) Henryk ei mõista ta sõnu ja tegevus

suubub nende üksteise peegeldamise mängu, mille käigus öeldakse justkui naljapärast: „Kas tahad, sind selle sõrmega / Preestriks võian?“ (samas, lk 99) Ehkki esialgu kohkub Henryk tagasi nii reetmismõttest kui maise jumala tunnistamisest, võtab ta pärast mõlemad omaks. Selgub, et Joodik on inimestevahelise kiriku preester ja jumala kuulutaja ehk vormipreester, kes sööda Henrykule sisse idee, et inimesed saavad ise vorme luua – mõte, mis hakkab teda nii kummitama, et ta peab seda ise järele proovima. Kuninga kukutamisele on teed sillutanud tema enda hirm, mis süvendab antivormi osakaalu situatsioonis, mistõttu Henrykul on lihtne kerge puudutusega tõugata ta troonilt.

Jumal abstraktse mõistena on autorile tähendusetu. Tema käsitluses mõtlesid inimesed jumala välja kui vahendi, et suhelda teiste olenditega omaenda liigist. Jumal on puhtalt inimlik jõud, mille kohalolu tuntakse läbi teiste inimeste kohalolu. Inimese vajadus jumala järele on tema vajadus suhelda omasugusega. Gombrowicz arvab, et absoluutse jumala müüt võis tekkida, kergendamaks teise inimese avastamist, lähenemist temale, ühinemist temaga. Ta usub, et kui inimesed olid jumala välja mõelnud, unustasid nad, et see on nende enda kätetöö ja hakkasid seda kummardama ning religioonist sai suitsukate, mis varjab inimese eest reaalsust. (Weselowska-Frenkler 1978: 85) Autor soovib jumaldada jõudu, mis asub inimeste endi kohal, „mitte väga kõrgel, noh, umbes meetri jagu“, sest „selline pooljumal, inimestest sündinud, minust „kõrgem“, aga vaid tollivõrra, ühesõnaga, minu piiratud mõõtu ebatäiuslik jumal“ suudaks päästa teda painavast absoluudivajadusest. „Omada piiratud jumalat!“ ohkab ta. Tema sõnul peitub selline jumalikkus „Laulatuses“ ja seepärast kirjutas ta näidendi eessõnas, et inimhing jumaldab inimestevahelist hinge. (Gombrowicz 1998: 262)

II vaatus lõpus demonstreerib Joodik maist laulatust, ühendades õukonna ees sümboolsesse poosi Mania ja Wladzio – ta palub Wladziol hoida kätt alguses lillega ja siis ilma ümber Mania. Selle stseeniga teeb Joodik röntgenpildi traditsiooniliste tseremooniade olemusest ja miinimumtingimustest: piisab sümboolsest asendist ja tunnistajatest. Kuna näidendi jooksul sakraalset laulatust ei toimu, küll aga õnnestub Joodikul läbi viia oma madal tseremoonia, võib pealkirja võtta viitena laulatusele inimestevahelises kirikus.

III vaatus – Henryk läheb vormimängudega üle piiri

Henryk on tõusnud ise valitsejaks ja püüab türanlike meetoditega kehtestada uut vormi. Nagu enamasti, sünnib diktatuur jõuga. Ka Henryk on vahistanud kõik tema võimu ohustavad tegelased, kelle absurdini paisunud hulgast Kantsler raporteerib:

ametnikud, ülemkohus, peastaap, press, haiglad, lastekodud, laiad rahvahulgad (Gombrowicz 2004b: 111). Henryku diktaatori- positsiooni iseloomustab repliik: „Ma puudutan kõiki! [---] Mind ei puuduta keegi...” (Gombrowicz 2004b: 114)

Olles Joodiku poolt pühendatud inimestevahelise kiriku saladustesse ja kogunud piisavalt vägevust, plaanib Henryk end ise laulatada: „Ma laulatan end temaga ise, ma laulatan end ise nende samade kätega!” (Gombrowicz 2004b: 120) Tema sõnade peale ilmub rooma-katoliku kardinal Pandulf, kes astub vastu Henryku antiklerikaalsele suhtumisele, kinnitades: „Jumal on olemas, / Ja laulatus, milles kirik ei osale, / Pole laulatus, vaid seaduserikkumine!” (samas, lk 112) Henryk nimetab kardinali „purjus papiks” ja kahtlustab teda usust purjujäämises. See vastab autori ideele usust kui ühest vormist, mis on leiutatud rühmasiseseks müüdile allumiseks, vastastikuseks joobumiseks. (Gombrowicz 1998: 44) Henryk tühistab papi tähtsuse oma puudutusega ja käsib vahimeestel ta ära viia. (Gombrowicz 1996: 68–69)

Kuid Henryk ei saa siiski oma laulatust korraldada, sest ta kahtlustab, et teiste silmis on Mania sümboolselt ühendatud Wladzioga. Alternatiivne, konkureeriv vorm takistab Henrykul oma valitsemisvormi täiustamist, võimutäiuse saavutamist. Seda aga nõuab vormiline imperatiiv ehk inimeste kaasasündinud vajadus täiendada lõpetamata vormi: „Kui ma ütlen A, sunnib miski mind ütleva B, ja nii edasi.” (Gombrowicz 2007: 73) Autor selgitab, et inimene püüdleb absoluudi, täiustumise, tõe, jumala, täieliku küpsuse poole: „Haarata kõike, realiseerida ennast täielikult – see on tema imperatiiv.” (Gombrowicz 1994: 5) Seepärast palub Henryk Wladziol, kes on Joodiku maise laulatuse läbi muutunud tema silmis antivormi elemendiks, end tappa. See episood haakub eksistentsialistliku vabaduse-teemaga: kuna inimene on kaotanud jumala kuju, saab ta oma absoluutse vabaduse tõttu ise väärtuste loojaks. “Näiteks: ma võin, kui see on mu valik, arvata, et oleks hea mõte mõrvata X või mitte mõrvata. Need võimalused on olemas, kuid neid valides valin ma ennast mõrvarina või mitte.” (Gombrowicz 2004a: 65)

Pärast Wladzio lubadust end tappa arutleb Henryk sõnade täidesaatva võimu üle: „Ma tahaksin teada, milline on sõnade tegelik dimensioon?”³⁹ (Gombrowicz 2004b: 129) George Gömöri peab „Laulatuse” tegelikuks sõnumiks just sõnade jõu lavalist demonstratsiooni (Gömöri 1978: 125). Näidend on kui uurimus teemal, milline on sõnade mõjuväli. Autor näitab, kuidas sõnad loovad, kehtestavad ja säilitavad olukordi. Sõnastatud olukord on enam kui kogetud olukord. Mõte, mis on välja öeldud, ei kao.

³⁹ See repliik kõlas Mati Undi lavastuses veel paremini mõtet edasiandvalt: „Ma teada tahan, mis mõjuväli on sõnadel, ja mis on minu mõjuväli.”

Sõnade ja žestidega, korduste ja retsiteerimistega, kasutades deminutiive ja tavaväljendeid, luuakse inimeste vahel erinevaid vorme. (Weselowska-Frenkler 1978: 141)

Ka vaikus on kõne. Kirjeldades vaikuse funktsiooni kaasaegses kunstis, tõdeb Susan Sontag, et kuna puhas tühjus ei ole saavutatav, jääb vaikus üheks kunsti kõnevormiks ja dialoogi elemendiks (Sontag 2002: 81). „Laulatuses“ on vaikust kasutatud tegevuse edendamiseks, selle surve tegelastele on vastupandamatu: pikemat aega vaikusega silmitsi seistes tunnevad nad, et peavad midagi ütlema. Iwona vaikimine, mis oli temapoolne vastus dialoogis, sundis teisi rääkima ja käitumist muutma. (Weselowska-Frenkler 1978: 148, 163)

Henryk mõtiskleb III vaatuse monoloogis: „See on isegi teatud määral teaduslik. Sõnad kutsuvad meis esile teatud psüühilisi seisundeid... vormivad meid... loovad meie vahele tegelikkust... Kui sa ütled midagi sellist... kummalist... siis võin mina öelda midagi veelgi kummalisemat ja niimoodi, üksteist toetades, võime jõuda kaugele...“ (Gombrowicz 2004b: 128) Peategelane kuulutab: „Ja mitte meie ei lausu sõnu, vaid sõnad meid“ (Gombrowicz 1996: 57). Juba „Ferdydurkes“ tuli välja süntaktiliste vormide varjatud türannia ja valmisfraseoloogia vägivald, nagu Bruno Schulz seda iseloomustas (Gombrowicz 2007: 71). „Laulatuses“ Isa kuulutab end puutumatuks, ja saabki puutumatuks. Henryk teeb Wladziole ettepaneku end tappa, ja kuna Wladzio lausub väja nõusoleku, tapabki ta enda. Näidend demonstreerib, kuidas keeleline suhtlus on tegevus, mis lähtub konkreetsest olukorrast. Siit edasi jätkuks uurimisainest kõnetegudest Gombrowiczi loomingus, mida käesoleva töö maht ei võimalda, kuid millele eestikeelset teoreetilist materjali koos klassifikatsiooni ja mõistevõrguga pakub Arne Merilai raamat „Pragmapoeetika. Kahe konteksti teooria“ (vt Merilai 2003).

Kui Wladzio on lubanud end tappa, keskendub Henryk taaskord oma laulatusele, mida ta seekord kavatseb ellu viia maises stiilis: „Tooge siia tool, tühi tool. Las mu pruut istub sellele. Ma lähen ta juurde ja... ja mis? Ja, näiteks, puudutan teda... puudutan teda... selle sõrmega... ja see tähendab, et ma võtan ta naiseks ja et temast on saanud minu seaduslik, legaalne, truu, süütu ja puhas abikaasa. Ma ei vaja muid tseremooniaid. Ma loon endale ise oma tseremooniad.“ (Gombrowicz 2004b: 137–138)

Kuid siis saabub Joodik, kes seekord osutab sõrmega Wladzio surnukehale. Kogu atmosfäär muutub. Henryk mõistab, et laip on tema looming, kuulutab, et laulatuse asemel tuleb matus, ja laseb ennast vangistada. Nüüd käsib Henryk põlvitada ja langetada pea selle märgiks, et toimub matus. Vaatus lõppeb leinamarsi ja matuserongkäiguga.

sellega, kelleks sa ennast teed!“⁴⁰ Kuid ta pidi tõdema, et inimkond ei võtnud teda kuulda. (Gombrowicz 1971: 230) Seega võib sõjajärgses näidendis näha konkreetsetest sündmustest lähtunud poliitilist ohudraamat, millistena on tõlgendatavad ka järgmised näidendid, „Ajalugu“ ja „Operett“, kus autor seab sõjale (vorm) vastukaaluks inimese (antivormi).

Gombrowiczi loomingu ühiskondliku tõlgenduse apologeet Lucien Goldmann on toonud välja Henryku ja Wladzio võrreldavusega Jossif Stalini ja tema sõbra ning hilisema vaenlase Lev Trotskiga – nad alustavad kaasvõitlejatena, järgnev areng viib ühe neist täidesaatva võimu enda kätte haaramise, masside vangistamise, endiste ideaalide unustamise, diktaatoriks hakkamise ja endise sõbra tapmiseni. (Goldmann 1970: 104, 110)

Seega näen „Laulatuse“ peateemana erinevate inimestevaheliste vormide esitamist, alates personaaltasandi vormidest (konflikt karjuja ja tema hääle vahel) kuni kõige mastaapsemate ühiskondlike vormideni (nt hitlerlik, stalinlik diktatuur) välja.

2.3. „Ajalugu“ – ajaloodraama

Kui Konstanty Jeleński valmistus 1975. aastal kirjutama raamatut Gombrowiczi näidenditest, saatis Rita Gombrowicz talle „Opereti“ mustandvariantidena kaks kausta käsikirjalisi tekste (288 käsitsi kirjutatud ja 12 trükitud lehekülge), mis olid imekombel säilinud, ehkki autor oli hävitanud kõikide teiste teoste mustandid (sh elu viimastel aastatel kirjutatud näidendi, mis tegeles valu, halastuse ja ohverduse temaga). Jeleński avastas, et korrastamata paberite hulgas (leheküljed olid vales järjekorras, pea igast stseenist oli mitu varianti) võis eristada lausa kaht erinevat näidendit (vt võrdlev tabel). „Operetist“ autobiograafilisuse ja ajaloolise detailitäpsuse poolest erineva visandi pealkiri oli „Ajalugu: operett“ ja selle ühe stseeni äärele kirjutatud kuupäev: 11. november 1951. (Jeleński 1991: 361) See oli aeg, kui Gombrowicz töötas Buenos Aireses Poola pangas direktori abina ja tihtipeale pangatöö ajal kirjutas lisaks romaanidele ka ühe näidendi visandi (Giroud 2004). Jeleński avaldas katkendid esmalt ajakirjas Kultura (1975) ja seejärel raamatuna (1988). Sellest ajast peale on Gombrowiczi-uurijad jagunenud kaheks: ühed (näiteks Vincent Giroud, vt Giroud 2004) peavad leitud katkendeid „Opereti“

⁴⁰ “Prudence! Distance! Distance envers la forme! Sois rusé, sois prudent, ne t’identifie jamais entièrement avec ce que tu fais de toi!”

mustandiks, teised (näiteks Konstanty Jeleński, vt Jeleński 1991) iseseisvaks näidendiks. Suurte erinevuste tõttu ja võrdluse hõlbustamiseks käsitlen ka käesolevas peatükis „Ajalugu“ eraldi näidendina.

Selge on, et Gombrowicz tegeles ajaloo-teemalise näidendi kirjutamisega 1950. ja 1960. aastatel. Mõlemad näidendid kujutavad põhiliselt kahe maailmasõjaga seotud sündmusi ja vastandavad ajaloo keerdkäigud üksikinimese vabadusele. Mõlemas näidendis esineb ühine kujund – ajaloo tuul (torm, äike, kõuemürin jne). Kuid „Operetis“ on see esitatud stereotüüpsete tegelastega, muinasjutulises ja kujunditerohkes, operetlikult teatraalses vormis, siis „Ajalugu“ käsitleb autobiograafilisi ja ajaloolisi sündmusi tõetruult, tõsiselt, tihtipeale valulikus toonis. Erinevalt täispikkadest näidenditest, kus esinevad fiktsionaalsed tegelased, ühendab „Ajaloo“ fragmente autori *alter ego* Witold, kes avastab ennast mitmest elu- ja ajaloolisest situatsioonist, kus ta esitab erinevatele ajaloolistele tegelastele üleskutse vabastada end kammitsevast ja koormavast välisest vormist (rõivad, aukraadid jm võimumärgid) ja saada tavaliseks, lihtsaks ja loomulikuks paljasjalgseks inimeseks. Opereti stiilile viitab vaid üks remark I vaatuses: „menuett“. Ka tegelaste kombinatsioonid ei oma ühest vastet „Operetis“. Oleks tänamatu jätta visand eraldi esile tõstmata ja analüüsimata (mis Gombrowiczi-uurimustes tihtipeale juhtub) vaid sellepärast, et tegemist on katkendliku tekstiga, mis arvatakse olevat teise näidendi mustandvariant.

Näidendite „Ajalugu“ ja „Operett“ võrdlus.

	I vaatus	II vaatus	III vaatus
„Ajalugu“: tegevusaeg ja -koht	28. juunil 1914 Gombrowiczite perekonna külalistetuba / Vene keisri palee	1914, Saksamaa keisri palee Berliinis	1933–1935, Varssavi literaatide kohvik Ziemiańska
peamised tegelased	Witold, Ema, Isa, Ōde Rena, Vend Janusz, Vend Jerzy / Vene keiser Nikolai II, ministrid, Prantsuse suursaadik, Keisrinna Aleksandra, Rasputin	Minategelane, Saksa keiser Wilhelm II, Erich Ludendorff, Paul von Hindenburg, Prints von Eulenburg,	Witold, poeedid (Otwinowski, Piętak, Ważyk, Mauersberger, Karpiński), Wieniawa- Długoszowski, Składkowski, Piłsudski [kavandatud: Hitler-

		Prints von Pless	Stalin]
tegevus	paljasjalgset Witoldit küsitleb perekond -> eksamilaudkond -> sõjaväekomissariaat / Venemaa keiser arutab ministritega riigi käitumist Esimese maailmasõja alguse tingimustes / Keisrinna mureseb poja tervise pärast, palub Rasputinit	Saksa keiser arutab ministritega mobilisatsiooni väljakuulutamist [kavandatud: sõda]	Witold istub poeetidega kohvikus, tal palutakse anda nõu Piłsudskile ja ta soovib tal saapad jalast võtta [kavandatud: sõda]
„Operett“: tegevusaeg ja -koht	1910. aasta paiku, kirikuesisel väljakul ja Himalaj lossis	(arvatavalt enne Teist maailmasõda) Himalaj lossis	pärast Teist maailmasõda Himalaj lossi varemetes
peamised tegelased	Krahv Šarm, Parun Firulet, Vürst, Vürstinna, Maestro Fior, Esimees, Markiis, Professor, Hufnagiel, Kirikuõpetaja, Albertynka, härrasrahvas, lakeid, vargapoisid	samad tegelased, kes I vaatuses	samad tegelased, neist osa varjunud-muutunud kujul: Vürst-lamp, Vürstinna-laud, Kirikuõpetaja-naisterahvas, Hufnagiel-ratsanik, Professor-hobune, lisaks: kerjus
tegevus	Moemaestro Fior palutakse Himalaj lossi moeletendust korraldama; Krahv Šarm läheneb vargapoisi kaudu Albertynkale, kes seejärel aina uinub	Maskiball, plaanitud moerevüü, Albertynka uinub, lakeid korraldavad revolutsiooni	Fior püüab ära tunda varjunud tegelasi, revolutsionäärid ajavad taga fašistideks saanud Kindralit, Esimeest ja Markiisi / Šarm ja Firulet otsivad Albertynkat, kes lõpuks tõuseb alasti kirstust

Alust arvata katkendeid „Opereti“ varasemaks variandiks annab Gombrowiczi enda poolt vestlustes Dominique de Roux’ga („Testamendis“) meenutatud seik: „Minu

üllatuseks ilmusid mu näidendid, mida Jorge Lavelli oli päästnud unustusest Pariisis, teistele lavadele, kus neid saatis päris kena edu. Siis võtsin välja „Opereti“ mustandi, näidendi, mille kirjutamist olin alustanud veel pangas töötades – ja mille olin kõrvale pannud – ja millega maadelnud jälle Tandilis ja mille olin veel kord peitnud sahtlisse.“⁴¹ (Gombrowicz 2007: 161)

Samas märgib autor ajakirja L’Herne Gombrowiczile pühendatud eriväljaande autobiograafias, et muusikalist komöödiat „Operett“ hakkas ta kirjutama 1955. aastal, pöördus selle juurde tagasi 1958. aastal Argentiinas Tandilis viibides, kirjutas 1965. aastal „Opereti“ teise versiooni ja lõpetas näidendi 2. septembril 1966 (Biographie... 1971: 16–18). 1951. aasta versiooni ta ei nimeta.

Konstanty Jeleński toob välja huvitava seaduspärasuse: kui arvata „Ajalugu“ eraldi näidendiks, sobitub see hästi Gombrowiczi proosa- ja draamateoste kirjutamise vahelduvasse rütmi (kui mitte arvestada pidevalt peetud „Päevaraamatut“):

1928–1932 jutustuste kogu „Mälestused ebaküpsuse ajast“

1933–1935 näidend „Iwona, Burgundia printsess“

1935–1936 romaan „Ferdydurke“

1944–1945 näidend „Laulatus“

1948–1950 romaan „Trans-Atlantik“

1951 (lõpetamata) näidend „Ajalugu“

1955–1957 romaan „Pornograafia“

1958 näidendi „Operett“ I versioon

1961–1962 romaan „Kosmos“

1965–1966 näidendi „Operett“ lõplik versioon

(Jeleński 1991: 363).

„Ajaloo“ I ja II vaatuse tegevus toimub Esimese maailmasõja ärevatel alguspäevadel, III vaatus 1930ndatel Varssavis. Märkmetest nähtub, et autor on plaaninud tegelased mitmikrollidesse ja kogu perekonna muutuma stseenist stseeni – eksamineerijate laudkonnaks, seejärel sõjaväekomissariaadiks ja siis Vene keisriperekonnaks. I ja III vaatuses esineb peategelane Witoldi nime all, II vaatuses minategelasena.

I vaatus

⁴¹ “To my amazement my plays, which Jorge Lavelli had rescued from oblivion in Paris, appeared on other stages, where they had quite a success. I then got out my rough drafts of *Operetta*, a play I had begun when I was still working in the bank – and which I had abandoned – and with which I struggled again in Tandil, and which I had once again hidden in a drawer.”

Esimene vaatus on kõige pikem, sellest on säilinud 11 katkendit. Tegevus toimub 28. juunil 1914. aastal – päeval, mida maailma ajalugu tunneb Austria troonipärijale Franz Ferdinandile korraldatud atentaadi tõttu, millest said alguse Esimese maailmasõja sündmused. Esimene maailmasõda huvitas Gombrowiczit lapsepõlvest peale, ta oli olnud ise selle tunnistajaks, kui 1914. aastal Saksa-Vene rindejoon nende Małoszyce majast neli korda mööda liikus (Gombrowicz 2007: 33, vt ptk 1.1.).

Näidendi tegevus leiab kõigepealt aset Gombrowiczite kodus Varssavis. Witold seisab vastamisi oma perekonnaliikmetega – ta on tulnud koju paljajalu ja koos madalamast soost koolivennaga. Paljad jalad on jõuline antivormi kujund, mis assotsieerub vabadusega vastukaaluks vangistavatele ja pitsitavatele kingadele (vorm). Paljasjalgsus tõendab Witoldi lähedust pigem looduse kui kultuuriga ja sümboliseerib käitumisvabadust vastandina kehtivale käitumiskoodeksile. Perekonnaliikmed on ennast istuma sättinud „nagu vanal päevapildil“. Jan van der Meer näeb päevapildi-stseenis vastet kunsti „elavale pildile“ (*tableau vivant*), mis oli iseloomulik sõjajärgsele maailmale ja toetas vana käitumiskoodeksit esindavaid perekonnaliikmeid: Isa – kohusetunne, Ema – vooruslikkus ja puhtus, vennad – mehelikkus kahes plaanis (*macho*-käitumine ja elegantne rüütellikkus), õde – jumalakartlikkus ja usklikkus. (Meer 1992: 203–204) Witoldi komplekside kõverpeegli kaudu esitatud perekonnaliikmete prototüüpidenäha autori enda peret, nii nimede kui memuaarides kajastatud iseloomujoonte põhjal: autoriteetne isa, hädaldav ja vastuoluline ema, kiuslikud vanemad vennad ja mõistev õde.

Witold peab aru andma perekonna ees, kes süüdistab teda paljajalu koos öövahi pojaga koju tulemisest ehk normi- ja vormivastases käitumises. Isa küsib provokatiivselt, miks Witold paljajalu käib – kas soovist olla originaalne või on selle taga „mingisugune filosoofia“. Avaneb tundlik pilt autori vastuseisust küpsetele vormidele, tema eluaegsest konfliktist vormiga, püüdlusest olla autentne ja selle võitlusega kaasnevatest kannatustest. Perekond muutub eksamikomisjoniks, kes püüab välja selgitada, kas Witold on vaimselt ja ühiskondlikult „küps“. Probleeme tekitab lisaks paljastele jalgadele ka tema ateistlik ja aadliseisuse vastane suhtumine. Witold satub oma „ebaküpsete“ väärtushinnangutega pilkeobjektiks. Tegelaste vastandamise situatsioonis hakkab tööle eelmistest näidenditest tuttavat sümmeetrilise imperatiivi – et eksamineeritavat julgustada, talle isiklikult ja kaasaegselt läheneda, võtavad eksamikomisjoni liikmed ka oma kingad jalast ja hakkavad hüppama ja jalgu trampima. Selline vormivastane käitumine mõjub Witoldile lõõgastavalt, ta avab oma tõelise peidetud sisemuse (Jeleński 1991: 386). Kuid siiski ei jää Witoldil küpsuseksami läbimiseks muud üle kui valetada: ta lubab uskuda

jumalasse, olla pealiskaudne, käituda viisakalt ja vajadusel mehelikult brutaalselt – kõike seda, mida nõuab „küpsus“ ehk vorm. Peagi paljastuvad taas tema tõelised veendumused ja perekond nimetab teda Suureks Ebaküpsuse Eest Võitlejaks. Isegi tennisevõistlusele kutsuv koolitüdruk Krysia (kelles võib näha sarnasust „Ferdydurke“ Zutaga) esitab põhimõttelise etteheite: „Miks sa ei või olla normaalne?“ (Gombrowicz 2002: 111) Perekond arvab, et Witoldist peaks mehe vormima sõjavägi, mille peale noormees vastab ahastava eitusega. Justkui vastuseks protestile muutub ründav perekond sõjaväekomissariaadiks, mille käsklustele Witold ei ole nõus alluma, ja ta mõistetakse viieks aastaks sunnitööle. Kohus sunnib teda vaikima, kuid ta hakkab rääkima, seades kohtule vastukaaluks oma hääle, mida keegi ei saa talt võtta. Järgneb pikk monoloog, milles sisalduvad pihtimused haakuvad distantse teemaga, mida autor peab biograafilises plaanis peamiseks karakteristikuks oma suhetes maailmaga: „Tükk aega tagasi / Midagi läks valesti minu ja maailma vahel. / [...] Selle tulemusel / on käima läinud / Saatuslik sündmuste jada ja / kõik on / Võtnud halva pöörde.“ (Gombrowicz 2002: 113) Ta avaldab ka uue variatsiooni oma kristliku jumala alternatiivist – kui peamiselt on ta seda nimetanud inimestevaheliseks jumalaks ja päevaraamatus ka „minu piiratuse mõõtu ebatäiuslikuks jumalaks“ (Gombrowicz 1998: 262), siis „Ajaloo“ monoloogis pöördub ta „paljasjalgse jumala“ poole. Ta kurdab süüdistajale, et seisab paljajalu, kaitsetuna ajaloo „Saapa“ ees: „oh oleks mul ainult julgust hoida kõrvale sellest Saapast, mis lööb meil hambad kurku. Minu paljas jalg on kaitsetu Ajaloo ees.“ (Gombrowicz 2002: 114) Ajaloo saapa (nagu ka ajaloo tuule) kujund esindab vormi ja sümboliseerib ajaloo julmust vastandina vabale inimesele, näidendis hakkavad sellest stseenist alates Witoldi paljad jalad vastanduma ajaloo saapaga. Saapa kujundit võib näha „Operetis“ edasi arendatuna rõivasteks ja paljaid jalgu alasti Albertynkaks. Sõda näeb Gombrowicz vormi-intriigide tulemusena (Meer 1992: 206), mistõttu on Witoldi retsept kõigile ajaloolistele tegelastele: loobuda vormist. Tema eesmärk paljasjalgse saadikuna (muutudes ajaloo objektist ajaloo subjektiks) on muuta ajaloo kulgu, tema poliitika on nagu autoril: „nõrgendada vorme“ (Gombrowicz 2007: 165). Kuid perekond narrib Witoldit, küsides, kelle saabas see on ja mida see siin teeb. Kui Witold arvab, et see kuulub kellelegi võimsale, ironiseerib Isa, et muidugi ei saa Witoldi-sugune tähtis härra ju igapäevaga tutvust sobitada. Perekond pakub, et see on keisri saabas.

Mõnitav repliik saab järgmises stseenis reaalsuseks (sarnaselt joodikute pilkava fraasiga „Laulatuses“: „vaata kuningat“, mille peale poja põlvituse abil sai isast kuningas). Perekond muutub Vene keisri õukonnaks. Märkmed näevad ette

perekonnaliikmete muutumist ajaloolisteks tegelasteks: pedantne Isa – Keiser Nikolai II, poja tervise pärast muretsev ema – Keisrinna Aleksandra, brutaalsust propageerinud ja autori jaoks maskuliinsuse kehastuseks saanud vend Janusz – Rasputin, õrnem vend Jerzy – adjutant, ideaalne põetaja õde Rena – õuedaam Anna Võrubova. Alates sellest muutumisest kuni näidendi lõpuni kehtib ajalooline plaan. Keisrikojas paljastuvad mõjusuhted – Keisrinna Aleksandra on nõus roomama Grigori Rasputini jalge ees (kujundlikkus, millest „Operett“ hiljem pulbitseb), et too päästaks ta poja ravimatust haigusest. Võib arvata, et autorit huvitas Rasputini fenomen – talupoeglikku päritolu kahtlase kuulsusega ravitseja, keda taluti palees vaid keisrinna soosingu tõttu. Näidendis teeb keiser halvustava märkuse tema räpaste jalgade kohta – niisiis on ta samasugune antivormi-nähtus keset vormimaaailma, millisena Gombrowicz iseennastki näidendisse projitseeris. Vene keiser arutab ministritega mobilisatsiooni väljakuulutamise vajadust Sarajevo atentaadi tõttu komplitseerituks muutunud olukorras, püütakse ära arvata Inglismaa ja Austria-Ungari valitsuste reaktsiooni, jutu sees lipsavad läbi Prantsusmaa ja Inglismaa liidu (*Entente cordiale*) „peaarhitekti“ Théophile Delcassé, Prantsuse peaministrite René Viviani ja Raymond Poincaré nimed. Keiser annab käsu seada kõik politsei jõud lahinguvalmidusse. Prantsuse suursaadik Maurice Paléologue tuleb teatega, et sakslased toetavad Austriat ja keiser peab mobilisatsiooni välja kuulutama. I vaatuse kulminatsiooniks saab ajalooline vaidlus, kas kuulutada mobilisatsioon välja või mitte. Märkustes on kirjas, et tsaar vajab toetust ja Witoldi nõuanne on: põgene, loobu olemast venelane, tsaar, isa ja abikaasa (Gombrowicz 2002: 105). Järgneb pikk paus. Keisri reaktsiooni ei ole teada, märkmed ütlevad, et Nikolai II saadab Witoldi Saksa keisri juurde selleks, et vabastada keisris inimene. Selline skeem kordub ühest stseenist teise: paljasjalgne Witold toimib antivormi suursaadikuna (võrreldav Joodikuga antivormi suursaadiku rollis „Laulatuse“ II vaatuses), kes kuulutab vabanemist vormi alt (kujundlikult: jala väljavõtmist ajaloo saapast), ühiskondlik-ajaloolise rolli painest, lihtsaks ja autentseks inimeseks muutumist. Tema missioon on muuta ajaloo jõudusid.

II vaatus

Teisest vaatuses on säilinud kaks katkendit, mille sündmused toimuvad arvatavalt samal ajal I vaatuses, kuid Saksamaa keisri Wilhelm II palees Berliinis, kuhu Witold saabub Nikolai II salanõunikuna. Autor on märkinud: „Õukond jääb samaks – ainult Reeglid muutuvad.“ (Gombrowicz 2002: 117)

Palees arutavad Prints von Eulenburg ja Prints von Pless mobilisatsiooni väljakuulutamist ega suuda varjata oma kartust ajalooliste muutuste ees. Nende kahe tegelase puhul puudub ajalooline tõendus, nagu nad oleksid näidendis kujutataval ajal Saksa keisri ringkonda kuulunud. Saksa ohvitseri ja diplomaadi von Eulenburgi tegelaskuju sissetoomine on huvitav ka selle poolest, et ehkki tegemist oli keisri lähima sõbra ja peamise poliitilise nõuandjaga, oli keiser sunnitud taandama ta õukonnast 1906. aastal süüdistuste tõttu homoseksuaalse poliitilise kliki juhtimises (Kuharski 1991: 431). Võib arvata, et oma maine tõttu huvitas von Eulenburg Gombrowiczit samasuguse antivormi-nähtusena keset vormimaaailma, nagu oli olnud Rasputin Nikolai II õukonnas.

Minategelase saabumine tekitab vormi esindajais küsimuse, kas keisril on kohane võtta vastu paljasjalgseid saadikuid. Ootamatult siseneb keiser Wilhelm II ise kahe kindrali, Erich Ludendorffi ja Paul von Hindenburgi seltsis. Nad arutavad, mitu diviisi sõtta saata ja nimetavad prohvetlikult tulevases sõjas võtmetähtsuse omandanud või kaotuste poolest kurikuulsaks saanud lahingupaiku: Ardennes, Chemin des Dames, Somme, Verdun.

Witold arvatakse olevat tulnud rahuettepanekuga, mis tähendaks mobilisatsiooni edasilükkamist, sellega nõustumine paljastaks aga juhtide nõrkuse. Prints von Eulenburg ja kindral Hindenburg soovivad saadikut mitte vastu võtta, kuid keiser kehtestab ennast iseotsustava ja kartmatu valitsejana, suhtub põlgusega väejuhtide nõuandesse ja kuulutab kuningliku riiginõukogu avatuks – et otsustada, kas võtta vastu saadik, kelle sõnumist võib sõltuda sõda ja rahu, ajaloo kulg... Ta käsib hääletada, kuid kaaskond jääb nõutuks, mistõttu ta tunneb endale kuhjumas kogu vastutust (vorm, millest Witold püüab teda vabastada) ja on selle all kokku kukkumas. Kõnelusi katkestab korduvalt äike, mille peale tegelased kohkuvad: „Kõuemürin! Küllalt tugev, et mind ehmatada. Kust see piksenool küll tuli?“ (Gombrowicz 2002: 119) Ajaloo tuul on kujund, mis kandub „Operetti“, mõjudes nii rahutute aegade ja inimestest sõltumatute jõudude sümbolina kui ka afektiivsel tasandil.

Keiser pöördub otse Witoldi poole, kes nõuab vestlust nelja silma all, mis näib nõunikele lubamatu, kuid keiser soostub. Kõneluse asemel on säilinud mäрге: „Ma soovitan Wilhelmil põgeneda“, samuti: hoidke sõdurit keisri läheduses, las sõdur ja keiser hoiavad üksteisest kinni, loomise saladus peitub sõduri ja keisri vahel, „Noorem loob Vanema, Madal loob Kõrgema“ (Gombrowicz 2002: 117). Viimane märkus väljendab autori veendumust, et vastandid loovad üksteist (samamoodi hakkas Prints Filip tundma

ennast tõeliselt kuninglikuna alles alaväärsema Iwona juuresolekul). Vaatuse viimane stseen pidi kujutama sõda ennast (1914–1918).

III vaatus

On säilinud olulised fragmendid kolmanda vaatuse esimesest stseenist, mille tegevus toimub Teise maailmasõja eelõhtul Varssavi literaatide kohvikus Ziemiańska, mida Gombrowicz regulaarselt külastas. Witold jutustab, et istub koos teiste poola kirjanikega kohvikus, nimetades kaaslasi, kelles võib ära tunda kirjaniku ja näitekirjaniku Stefan Otwinowski, luuletaja Stanisław Piętaki, luuletaja ja tõlkija Adam Ważyki, diplomaadiharidusega ajakirjaniku Światopełk Karpiński ja Gombrowiczi sõbra, ajaloolase ja kirjandustegelase Adam Mauersbergeri. Kõiki nimetatud kirjanikke tundis autor isiklikult, kohtumistest nendega annab ta ilmeka ülevaate autobiograafilises teoses „Poola mälestused“ („Wspominienia Polskie“, vt Gombrowicz 2004c). Näidendis kurdab Mauersberger, et ehkki nende seas on palju andekaid inimesi, tundub kõik, mida nad kirjutavad, vaene ja paljasjalgne. Witold pakub selle peale, et paljad jalad ongi nende voorus ja tugevus. Ta küsib sõpradelt: „Vennad, kas me ei ole mitte kõik paljajalu?“, ja tõstab oma paljad jalad lauale. Kõik vastavad, tõstes ka oma paljad jalad lauale: „Oleme tõesti!“ (Gombrowicz 2002: 120) Võrrelda kunstnike reaktsiooni rangelt käitumiskodeksit järgivate võimuesindajate omaga, võib kuniinimesed arvata antivormi esindajateks. Siseneb Poola kindral ja diplomaat, Piłsudski adjutant Bolesław Wieniawa-Długoszowski (1881–1943), kelleni on jõudnud kuuldus Witoldi skandaalsetest tegudest sõja ajal, tema püüd „rüvetada“ ratsaväelaste uhkust, lippe ja insiigniaid (ehk vormi märke). Just selle skandaalse kuulsuse pärast edastab ta sügavat sisemist kriisi põdeva Poola väejuhi Józef Piłsudski kutse Witoldile tulla endale nõu andma. Jeleński kinnitab, et Piłsudski on kujutatud realistlikult, ta kõneleb nagu päriselus ja jutustab oma tõelistest muredest (Jeleński 1991: 400). Poola riigipea tunneb ennast abituna olukorras, kus „Ühel pool on naaber, kes sepiatab Pimedat Ideoloogiat – teisel pool teine, kes on valmis meid ära sööma.“ (Gombrowicz 2002: 121). Witold soovib tal saapad jalast võtta, sügada varbaga pead, tantsida ja laulda ning tunnistada, et ta on samasugune paljasjalgne nagu kõik teised, mitte kujutada ette, et „Piłsudski – see on Riik“ või „Piłsudski – see on Rahvas“. Piłsudski ärritub Witoldi avalduse peale. Riigijuhiga vastuollu minek toob kõige selgemini esile Witoldi konfrontatsiooni ka teiste ajalooliste tegelastega. Piłsudski

saadab paljasjalgse saadiku Hitleri juurde, et Witold soovitaks tal kirjutada alla mittekallaletungilepingule (mille Piłsudski tegelikult ise Hitleriga sõlmis 1934. aastal). Võib arvata, et nii nagu Nikolai II saatis Witoldi saadikuna Saksa keisri juurde, plaanis näitekirjanik Witoldi lähetamist Piłsudski poolt “realistliku” ühenduslülina Witoldi vastuollu sattumisele Hitleriga, millest pidi rääkima järgmine (kirjutamata jäänud) stseen. Witold lausub Piłsudskile, et Hitlerit ei ole olemas: „Ta on tavaline inimene, kes käitub nagu jumal. Väliselt.“ (Gombrowicz 2002: 122). Mõttekäiku selgitab Gombrowiczi vormiteooria, mille järgi Hitler (nagu iga „jumal“) sünnib inimeste vahel. Oma päevaraamatus arutleb autor, et inimkond on nagu miljardist kaootilisest osakesest koosnev laine, mis võtab iga järgneval ajahetkel uue erilise vormi: „Isegi vabalt vestlevas väikeses inimgrupis märkate vajadust sobitada end mingisse vormi, vormi, mis loob end ise, juhuslikult, sõltumata inimese tahtest, üksnes vastastikuse kohanemise jõul... justkui määraksid kõik koos igaühele eraldi tema koha, tema „hääle“ orkestris.“ Gombrowiczi järgi on kollektiivne vorm ettenägematu ja seda ei juhi need, keda see vorm haarab. „Me oleme kui helid, millest sünnib meloodia – nagu sõnad, mis moodustavad lause – aga me ei juhi seda, mida me väljendame, tähendus lööb sisse kui välg, meist endast sündinud loomejõud on taltsutamatu.“ Kuid seal, kus see vorm sünnib, tekib ka kihistumine, sealt algab ühe inimese tõusmine teiste arvel, mis loob sotsiaalselt kõrgemad ja madalamad klassid, „jagab inimkonna korrusteks“. (Gombrowicz 1998: 261)

Inimmass loob vormi, millest saab indiviidi jaoks lõks. Kuna inimene tajub ennast ja maailma teise läbi, vajab ta teist, kuid see on ka tema enda vabadusele oht. See põhjendab Gombrowiczi silmis ka seda, kuidas sai juhtuda, et Hitler muutus sakslaste jumalaks. Eeldatavasti oli Hitler kõigepealt seotud ühe väikese inimrühmaga, kelle juhiks ta sai tänu oma isiklikele omadustele. Protsessi algusfaasis, kui side rahvaga oli veel nõrk, pidi Hitler ennast pidevalt tõestama, vaieldes ja veendes, sest inimesed allusid talle vabatahtlikult. Sel hetkel näis kõik veel inimlik ja tavaline, sest nii Hitleril kui ka tema alluvatel oli võimalus iga hetk tagasi tõmbuda, igaüks võis katkestada suhtlemise, valida teise tee. Siiski ilmnes üks vaevumärgatav faktor: arv, pidevalt kasvav inimeste hulk. Kui see arv suurenes, sisenes rühm teise dimensiooni, mis on raskesti ligipääsetav üksikisiku jaoks: olles liiga massiivne ja kaalukas, hakkas see elama oma elu. Võib-olla usaldas iga selle rühma liige juhti ainult natukene, kuid see väike usaldusraasuke, mitmekordistatuna inimeste arvu poolt, sai ähvardavaks usalduskoormaks. Mingil hetkel tajus igaüks neist teatud ärevusega, et ta ei saa enam olla kindel, mida teevad teised (need teised, keda oli

nii palju ja keda ta ei tundnud), kui ta juhtuks ütlema „ei“ ja püüaks süsteemist välja astuda. Sel hetkel, kui ta seda tajus, oli ta lõksus. (ref. Weselowska-Frenkler 1978: 119)

Kuna Hitler on Gombrowiczi silmis ainult üks näide kollektiivsetest vormidest (nagu Jumal või üldtunnustatud kunst), siis rõhutas autor, et ka Hitleri võim tuleb väljastpoolt ja ta ainult esineb koljatina, kuid tegelikult on kääbus, ja tema sisemine „mina“ jäi muutumatuks koos kõigi oma nõrkustega (ref. Jeleński 1991: 401).

Tõestuseks Gombrowiczi huvist Hitleri-teema vastu toob Jeleński näite, et „Laulatuse“ varasemas poolakeelses väljaandes teatab Kantsler, et Poola piirile kavatsetakse koondada vägesid – milles Jeleński näeb allusiooni Saksamaa käitumisele. „Laulatuse“ esimesena ilmunud hispaaniakeelses versioonis oli II vaatuses Joodiku muutumine suursaadikuks märgitud muutumisena Hitleri saadikuks. Jeleński arvates ei pidanud autor selle all silmas mitte ühtegi konkreetset Hitleri saadikut (nt Hans-Adolf von Moltket), vaid lausa Hitlerit ennast. (Jeleński 1991: 402) Arvestades sõjajärgsetes näidendites ilmnevat autori huvi tegeleda konkreetsete ajaloosündmustega, sh hitlerismi tekkega, võib soostuda selle tõlgendusega, kuigi Gombrowiczi jaoks oli arvatavalt samavõrd oluline näidata selles stseenis vormide tekkimist üldisel tasandil, mistõttu ta valis lõppversiooni jaoks suuremat tõlgendusvabadust pakkuvat allegooria.

Viimane leitud katkend: „Operett I“

Gombrowiczi käsikirjade seast leidis Jeleński muu hulgas lehed, mida võib pidada „Opereti“ tõeliseks mustandiks; need on kirjutatud seitse aastat hiljem (1958. aastal Tandilis), „Ajaloost“ esmailumisel Kulturas olid need näidendile lisatud viimase katkendina, kuid jäeti välja järgnenud prantsuskeelsest tõlkest (Kuharski 1998: 92, 117).

Jeleński poolt „Operett I-ks“ ristitud lühike katkend kannab teist tonaalsust kui „Ajalugu“: sellel puudub isiku- ja ajalooline detailsus, tekst on kujundlikum, muinasjutuliku atmosfääriga, operetlikum. Tegelaseks on poiss ja tüdruk, Albert ja Albertynka, kes ilmuvad Esimese maailmasõja varemetel. Nende kodu on hävinud ja vanemad tapetud. Nad on sõjast räsitud, üksi jäetud ja varata. Albertynka küsib Albertilt: kui too ei tahtnud teda enne sõda, kui ta unistas laulatusest ja pruudiloorist (vormi märgid), siis kas ei tahaks ta teda nüüd, kui ta on kõik (vormi märgid) kaotanud? Noored laulavad: „Selle varemetel, mis kunagi oli / Ohkame me selle üle, mis tuleb“. Selle stseeni variatsiooni võib näha „Opereti“ lõpus, kus vormi koormast vaba alasti Albertynka triumfeerib sõja varemetel. Ainsa ajaloolise tegelasena ilmub muinasjutulisse atmosfääri „Ajaloost“ tuttav vana kindral Hindenburg, kes ütleb, et vaatepilt koduta ja

pretensioonideta noortest täidab ta südame kibeduse ja tegutsemistuhinaga. (Gombrowicz 2002: 123) Antud katkendi stiil ja tegelased lasevad tõepoolest uskuda, et see pärineb hilisemast ajast, „Opereti“ mustandist.

Kui Gombrowicz kirjeldas vestlustes „Opereti“ valmimise eri etappe, tõdes ta ühtlasi raskusi opereti stiili saavutamisel – jumalikult idiootlik ja täiuslikult sklerootiline, nagu kõik monumentaalsed ja kristalliseerunud stiilid, ei kannatanud see välja mitte midagi, mis sellega täiuslikult ei sobinud. Ta nentis, et operetis peavad tegelased, müüdid ja kogu lugu olema „operetlikud“ ning alles seejärel, kui ta oli otsustava tähtsusega moe teema sisestanud opereti teatrikeelde, muutus näidend harmoonilisemaks. (Gombrowicz 2007: 161) Ta kurdab päevaraamatus: „Oh, „Operett“, mis küll sinuga lahti on, mida ma pean tegema, et panna su mõirged kõlama Ajaloo häälel...? Kui laval olevate tegelaste raskus matab enda alla kujutlusvõime, kui kohmakus paneb lavalauad värisema... millal sa mõistad, et sa pead selle koormaga lendu tõusma, muutma selle sümboliks, muinasjutuks, kunstiteoseks... kuni selle ajani lendab üks versioon teise järel prügikasti...“⁴² (tsit. Jeleński 1991: 406)

Võib arvata, et „Ajaloos“ visand oli üks neist versioonidest, milles oli olemas ajalooline plaan, kuid veel mitte operetlikkus – ilmnes, et viimase saavutamiseks peab autor isikliku ja detailse plaani taandama ning muutma stiili, kirjutades uue näidendi sümboolsete tegelaste, muinasjutuliku õhkkonna ja kunstiliste kujunditega.

Kokkuvõttes tõuseb „Ajalugu“ Gombrowiczi dramaturgias esile oma autobiograafilise ja ajaloolisuse temaga, mis suunab tähelepanu ka teiste näidendite konkreetsetele taustadele. Ajaloolise materjali detailitäpsust ja suurt osakaalu arvestades võib „Ajalugu“ pidada Gombrowiczi ainsaks ajalooliseks näidendiks. I vaatuse perekonnasündmused kujutavad endast kõige isiklikumat, psühhodraama tunnustega lõiku Gombrowiczi dramaturgias. Paljasjalgne Witold rändab läbi näidendi stseenist stseeni, kaitstes ja kuulutades oma antivormi-ideoloogiat nii perekonnaringis kui ajalooliste võtmesündmuste keerises – I ja II vaatuses Esimese maailmasõja alguspäevil, III vaatuses Teise maailmasõja eelõhtul. Witoldi roll toob esile ka teiste sümboolsete tegelaste – Iwona, Joodiku („Laulatus“) ja Albertynka („Operett“) – võrreldava rolli antivormi saadikutena ja nendes kõige otsesemalt kehastuva autori ideoloogia. „Ajaloos“ tõusevad

⁴² „Oh, *Operetta*, what's wrong with you, what am I to do, to make your bellows speak out with the voice of History...? When imagination is overwhelmed by the weight of people on stage, by an awkwardness that makes the boards of the stage floor shudder... when will you understand that you must take wing with this burden, and transform it into a symbol, a fairy-tale, a work of art... until that time comes, one version after another goes into the wastebasket...“

peamiseks ja teatraalseid lahendusi inspireerivaks kujundiks paljad jalad, nagu on teistes draamades Iwona vaikimine, Joodiku sõrm või Albertynka alastiolek.

Näidendi perekondlikus osas esineb „Laulatusest“ tuttav tegevustiku ja tegelaste ootamatu muutumine vastavalt sõnade ja žestide (sh paljaste jalgade demonstreerimine) abil antud situatsioonis tekkinud vormile. Kuid erinevalt teistest näidenditest ei arene „Ajaloos“ vormi ja antivormi konflikt mitte lineaarselt ja kasvava intensiivsusega, vaid sünnib igas situatsioonis uuesti. Vormi ja antivormi esindavad tegelased, nähtused ja kujundid jaotuvad näidendis järgmiselt:

Vorm	antivorm
„ajaloo saabas“, „ajaloo tuul“ – vormiv ajalugu	paljad jalad – vaba inimene
sõda	inimene
ühiskondlik/ajalooline roll, käitumiskodeks	käitumisvabadus
perekond -> eksamilaudkond -> sõjaväekomissariaat / Nikolai II / Wilhelm II / Piłsudski [Hitler]	paljasjalgne Witold
perekond (kõrgemast soost)	öövahi poeg (madalamast soost)
Nikolai II	Rasputin
Wilhelm II	Prints von Eulenburg

Arvestades, et Gombrowicz plaanis kirjutada näidendi, kus oleksid ühendatud ajaloo teema ja operett („Ajalugu: operett“), võib tagantjärele tõdeda, et sündis kaks näidendit – üks ajalooline ja teine operetlik. Seejuures on „Ajaloos“ esiletõstmine näidendina äärmiselt vajalik „Opereti“ ajalooteema sügavuse mõistmiseks.

2.4. „Operett“ – poliitiline operett

Kui arvestada, et Gombrowiczi eesmärk oli luua draama, kus ajaloo tõsidus ja valu oleksid esitatud lõbusas operetižanris, siis „Opereti“ näol see tal õnnestus. Kunstniku töö oli Gombrowiczi silmis pidev vastuolude ühendamine ja ideaalseks vastandiks ajaloo monumentaalsele paatosele pidas ta kerge vormi (Gombrowicz 2004b: 147). Opereti apoteosile viitavad žanrimääratluse tõstmine pealkirjaks, sarnaselt Raveli „Valsiga”

(Giroud 2004: 62), ning autori eessõnas esitatud veidi irooniline ülistus: „Kui ooper on veniv, lootusetult pretensioonikas, siis operett oma jumalikus idiootsuses, taevalikus skleroosis, suurepärase lennukuses, kõigi nende laulude, tantsude, žestide ja maskeraadiga on minu jaoks täiuslik teater, täiuslikult teatraalne.“ (Gombrowicz 2004: 147) Seejuures võib juba žanrivalikus näha vastandust vorm – antivorm: traditsiooniliselt madalamaks peetud žanri eelistatakse pretensioonikamale ooperile.

„Operett“ on näiliselt lõbus lavateos laulu, tantsu, uhkete kostüümide, naljakate situatsioonide ja tegelastega. Lauldakse enda ja teiste ülistuseks ning sündmuste saateks, eri valjuse ja varjunditega (*pianissimo*, *piano*, *crescendo*, *fortissimo*, dramaatiliselt, metsikult või žestikuleerides, näiteks käsi üles tõstes). Huvitav on märkida, et juba esimestele „Opereti“ lavastustele Itaalias ja Prantsusmaal (1969) loodi originaalmuusika (vt Lisa 1). Samas on operetlik lõbusus ja kergus esitatud teadliku kõrvalpilguga, mis lubab näidendit määratleda ka opereti paroodia või anti-operetina, nagu on teinud Jan Kott. Tema silmis saab näidend tänu oma kehalisusele rahvakarnevalide või rooma *ludus*’te ilme – madal vahetab välja kõrge, nali tõsiduse ja keha alumine pool saab võitu ülemise üle (viide jämekoomilistele situatsioonidele „Operetis“: iiveldav professor, kõditavate ja näppavate vargapoiste vabakslaskmine, krahvi ja paruni võistlused naeruduellis, riiete seljast võtmises jne). (Kott 1984: 94)

Sisulises plaanis annab näidend pildi 20. sajandi murrangulistest hetkedest, alates Esimese maailmasõja eelsest ajast kuni Teise maailmasõja järgse laastatud maailmani.

Kujundliku põhivastanduse nimetab autor ära draama kommentaaris: „Vastasseis kostüüm – alastus on „Opereti“ peamine liin.“ (Gombrowicz 2004b: 150) Riiete ja alastioleku vastandus näib olevat edasiarendus „Ajaloo“ „ajaloo saapa“ ja paljaste jalgade vastandusest. Riided sümboliseerivad näidendis: 1) vormi üldiselt, eriti inimest vangistavate riietumis- ja käitumiskoodeksite tähenduses; 2) eri ajastuid, eelkõige Esimese maailmasõja eelset aega koos kõigi selle kommetega.

Vormi võrdkujuna vastanduvad riided autentsusele, vahetusele ja loomulikkusele: „Vorm, see on kostüüm, mille me paneme selga, et katta oma häbiväärset alastiolekut!“⁴³ (Gombrowicz 1971: 229). Bruno Schulzi käsitlese järgi on Gombrowiczi jaoks kogu inimkultuur vormide süsteem, mille kaudu inimene näeb iseennast ja mille kaudu ta ennast inimesena välja näitab. „Inimene ei talu oma alastiolekut. Ta ei suhtle iseenda ja

⁴³ „Le forme, c’est le costume que nous mettons pour couvrir notre honteuse nudité!”

ümbritsevate inimestega muudmoodi kui vormide, stiilide, maskide vahendusel.⁴⁴ (Schulz 1971: 49) Gombrowicz võitleb sellise vormi vastu, mis ei ole enam inimese mugav rüü, vaid on muutunud raskeks ja kõvaks kestaks, rünnates seda vahetu kogemuse ja “alasti” inimkonna nimel. (Gombrowicz 1976: 24)

Teiseks sümboliseerivad rõivad aristokraatiat, mida esitatakse oma täiuslikkuses ja küpsuses tardunud maailmana. Gombrowicz valis talle lapsepõlvest detailideni tuttava ajastu, mil peened rõivad ja käitumismaneerid lõid eristuse ühiskonnaklasside vahele – aristokraatia valitsusaja enne Esimest maailmasõda. Sel ajal esindasid riided institutsioone ja uskumusi, väljendasid inimest tema ühiskondlikus rollis ja aitasid kinnitada ning säilitada sotsiaalseid struktuure. Oma „Poola mälestustes“ kirjutab Gombrowicz, et kõikidest nendest ringkondadest, stiilidest ja meelelaadidest, mis hääbusid pärast Esimest maailmasõda, oli sel ajastu surmatunnil kõige valdavam väikeaadli meelelaad, mis alles äsja oli valitsenud kogu maad (Gombrowicz 2004c: 33). „Kui tavad on hääbumas, jäävad need alla teatud skleroosile; nad kaotavad oma elava kesta ja see, mis järele jääb, on ainult „puhta vormi“, nagu Witkiewicz seda oleks nimetanud, jäikus.“ (samas, lk 31) Autor tunnistab, et see formalism tekitas temas tuska, kuid ka vaimustas ja andis loomingulist inspiratsiooni: „Minu teosed on täis selliseid surevaid vorme; näiteks leidub mitmeid duellistseene, kui mitte nimetada kõiki teisi maa-aadli ja aristokraatia rituaale. Ja need olemisviiside järsud muutused pöörasid mu tähelepanu üha enam vormi rollile elus, žestide ja ilmete võimsale mõjule meie sisimale olemusele.“⁴⁵ (samas, lk 31) Härraste poputatud maailm on näidendis esitatud groteskini paisutatult, koos toretseva rõivastuse (mundrid, pikk-kuued, silindrid, bakenbarded, uhked nõõbid, jalutuskepid, galoonid jms) ja rafineeritud maneeridega: kummardused, naeratused, viisakuste vahetamine. (Gombrowicz 2004b: 151) Näidend keskendubki suures osas „vana maailma“ kujutamisele, kus valitsevad tardunud vormid, snooblikkus ja hirm muutuste ees – Konstanty Jeleński silmis on see võrdpilt kogu Gombrowiczi loomingule, mis samamoodi on ühtaegu välja kasvanud vanast maailmast ja samas reaktsioon selle vastu (Jeleński 1991: 393).

⁴⁴ “L’homme ne supporte pas sa nudité. Il ne communique avec lui-même et avec ceux qui l’entourent que par l’intermédiaire de forms, de styles, de masques.”

⁴⁵ “When certain customs are on the wane, they succumb to a kind of sclerosis; they lose their living core, and what remains is merely the stiffness of “pure form”, as Witkiewicz would have put it. [...] My work is filled with such dying forms; for instance, there are several scenes involving duels, not to mention other rituals of the gentry and aristocracy. And these abrupt transformations in ways of being increasingly called my attention to the role of form in life, the powerful influence of gesture and mien on our innermost essence.”

Näidendis eraldavad aristokraatlikud tegelased end madalatest klassidest müstilise salakirjaga, salakoodiga – riietuse peensused, nüansid, varjundid, üha uus mood, mida teenijad ei jõua järele ahvida: „Riietus ja maneerid, need on meie bastioni müürid!“ (Gombrowicz 2004b: 156) Härrasrahvas on kogunenud Himalaj lossi, mille nimi juba viitab kõige kõrgemale kohale Maal. Härrastel on tiitlid ja uhked nimed (Krahv Šarm), lakeidel lihtsad nimed (nt Joosep) või suisa numbrid (I, II lakei). Klassivahesid rõhutab ka diferentseeritud kõne: ühelt poolt härrasrahva ülespuhutud stiil (Vürst: „Me mõlemad oleme tõepoolest rõõmukõrgustesse viidud selle meie kalli külalise maestro Fiori üliarmsa saabumisega...“ (samas, lk 154)) ja prantsuskeelsed väljendid, teiselt poolt lakeide lihtne ja otsekohene väljendusviis. Ülemate ja alamate vastandus leiab värvika kujutuse stseenis, kus härrased omavahel vesteldes märkavad, et kingad on tolmuks. Nad hüüavad teenreid ja käsivad neil kingad läikima lüüa. Tekib kujundlik olukord: „Lakeid puhastavad all, härrased vestlevad ülal.“ (samas, lk 157) Kindral nendib seejuures üleolevalt: „See mulle meeldib, igaüks peab teadma oma kohta!“ (samas, lk 156) Autori sarkastilist pilku esitab Vürsti tautoloogiline definitsioon aristokraatiale – tema silmis ei erista aristokraatiat pööblist muu kui see, et „tegemist on aristokraatiaga“. Ta teab, et pole oma lakeidest parem, sest on „ignorant, laiskvorst, päevavaras, tüütus ja kretiin, õgard, maiasmokk ja eesel“, kuid vürstina on tema miinused vürstlikud ja seega aristokraatlikud. (samas, lk 179–180)

Vastukäiguna sotsiaalsete koodide (rõivad, maneerid, kõne jne) abil püstitatud hierarhilisele struktuurile esitab autor alastioleku (antivormi), mis leiab dramatiseeritud väljenduse noore tüdruku Albertynka sümbolkujus, kes seisab üksi keset võidurõivastuvat ja ajaloo sündmustes galopeerivat inimmassi ning unistab segamatult alastiolekust. Vürstinna nendib, et alastiolek on demagoogiline, lausa sotsialistlik, sest „mis küll saaks, kui pööbel avastaks, et meie tagumik on samasugune kui nende oma?!“ (Gombrowicz 2004b: 179) Maya Weselowska-Frenkler laiendab alastioleku kujundi looduse ja kultuuri vastasseisule, mis on inimühiskonda saatnud müütilisest mõtlemisest peale. Alastiolek esindab loodust. Riided kultuuri. Riides olemine ja inimene olemine näivad olevat lahutamatult seotud – inimese varaseim tajutav endast kui loomariigist erinevast sisaldas riides olemise taju. Alastiolek on tähtis ka kristliku müüdi aspektist – inimene tajus ennast alasti olevana alles siis, kui ta esimest korda ei kuuletunud jumalale, astudes intellektuaalse uudishimu ja enesekindluse tõttu kõrgema jõu vastu ja arvates ennast välja loodusest – kuni selle ajani oli inimene paljas, kuid tema alastiolek ei häirinud teda. Piibli müüt kinnitab looduse ja kultuuri põhilise vastand-eristuse olemasolu, mille alusel

inimühiskond on üles ehitatud. „Operett“ esitab alastiolekut vabanemisena vormist kui kultuurist ja inimese loodud vangistavatest asjadest, nagu mood, riietumis- ja käitumiskombed. Lisaks võib tõlgendada seda tagasipöördumisena paradiisi. (Weselowska-Frenkler 1978: 194, 196)

Kokkuvõttes võib vormi ja antivormi teljel esinevaid vastandeid näidendis esitada järgnevalt:

vorm	antivorm
kultuur	loodus
deformeerivad ajaloosündmused	inimese enesesäilitamine ja vabadus
katoliiklik usk	ateism
käitumiskoodeks	käitumisvabadus
marksism kui (vormiteooria järgi) ideoloogiline usk	ideoloogiline uskmatust
riided: aadelkonna uhked kostüümid, Natsi-Saksamaa vormirõivad (natsiohviteri munder revolvriga, koonduslaagri valvuri vormiriietus jne)	alastiolek
kõrge sfäär (sümbol: Himalaj loss)	madal sfäär (sümbol: lakeide pidev kingade puhastamine)
härased	teenijad
rafineeritud stiil	jäme, madal, robustne stiil
Krahv Šarm	Albertynka
Krahv Šarm, Parun Firulet (vananevad, kommetest kammitsetud)	Vargapoisid (noored, metsikud)
Hufnagiel (tardunud revolutsioon)	III vaatustes: Fior (õigluse esindaja)

I vaatust

Näidend algab pildiga kirikuesisest väljakust. Taamal paistev kirik (nagu „Laulatuses“) omab sümbolset tähendust: kristlikku maailma vaatleb autor ateistlikult distantsilt. I vaatuse alguses toimub tegevus kiriku lähedal (hiljem lossis), kirikust väljub vürstipaar ja hiljem Albertynka, kuid tegevus ei kandu kordagi kiriku sisse. Ateistlikule positsioonile viitab ka Vürsti lause „Küll on hea, et jumal sai kiidetud kirikuõpetaja poolt!“

(Gombrowicz 2004b: 154), mis väljendab Gombrowiczi juba mitmel korral esitatud seisukohta, et inimesed on ise loonud jumala. Hiljem lisab marksistina ateistlik Professor repliigi, mida võib pidada Gombrowiczi filosoofia kui situatsioonilise determinismi musternäidiseks: „Oh! Jumal tänatud! See tähendab, tänatud, aga mitte Jumal. Jumalat pole olemas. On situatsioon.“ (samas, lk 182)

Kiriku tagant tuleb Krahv Šarm – ta on vuntsikeste, monokli, jalutuskepi, silindri ja peente kommetega. Näidend algab Šarmi ülistuslauluga, mille esitavad nii härrasrahvas (Pankur, Kindral, Professor, Markiis) kui krahv ise. Krahv tardub seejuures peenes poosis, et edvistada vesti ja šarmantsete žestidega. Šarm erineb kahe esimese näidendi hamletlikest peategelastest, kes püüdsid valitsevat korda muuta ja toimivas selgust saada. Sellise tegelasena avaneb III vaatuses pigem Fior ja filosoofilisi seisukohti esitavad mitmed tegelased: Fior, Albertynka, Vürstinna, Professor ja Hufnagiel.

Peagi ilmub Šarmi teisik, Parun Firulet – monokli, jahimeheülikonna, kaheraudse püssi, ratsapiitsa, sulega kaabu ja ülbete kommetega. Weselowska-Frenkler täheldab, et Gombrowicz arendab inimeste üksteisest sõltumise ideed oma näidendites järk-järgult: kui „Iwonas“ arutas Filip probleeme sõber Cyryliga ja „Laulatuses“ Henryk Wladzioga (nende mõju teineteisele on veel ilmsem), siis „Operetis“ ilmub peategelane Krahv Šarm pidevalt paaris teisiku Parun Firulet’ga, nad teevad teadlikult kõike üksteist silmas pidades, illustreerides Gombrowiczi väidet, et inimene on inimese ainus reaalsus. Peategelase jaoks on parun rivaal ja sõber, vastand ja peegel. Krahvi tüütavad tema lõputud vallutused, kuid ta peab neid jätkama lihtsalt selleks, et tõestada parunile oma üleolekut. Šarm ja Firulet kehastavad kultuurset inimest, vormi loojat, kes häbeneb oma keha ja katab seda üha uute riietega. (Weselowska-Frenkler 1978: 190–191) Nad võistlevad varas ja vallutustes (vormi märkide omamises) ning laovad oma edusamme üksteise ees välja nagu kaarte, kusjuures mängu seisust annavad aimu korduvad repliigid: „kolm trumbita“, „suur potislämm“ vms.

Himalaj lossis avanev maailm on groteskselt ülekuhjatud aadelkonna mugavuste ja meelelahutustega, nagu Šarm neid igavledes loetleb: kaardimängud, daamid, austrid, šampanja, kanapojad, orhideed, kalliskivid, kakaduud, mustlased, liigsöömine, soengud, frakid, kompotid, kreemid, magustoidud, tõllad, lakeid, parfüümid, konjakid... Satiirilise kommentaari lisab krahvi nending „Kõrvetised. Igavus“ ja Professori tavaline repliik: „Öööök...“ (Gombrowicz 2004b: 163, 167) Riietumis- ja käitumiskoodid tähistavad privilegeeritud seisust, kuid samas eraldavad ülejäänud ühiskonnast. Range etikett sunnib aadlikke käituma absurdsel moel ja toob esile inimese vangistatuse vormi, eriti selgelt

näiteks krahvi puhul, kes käitumiskooideksi (vormi) takistuste tõttu ei saa ilma esitlemata astuda vestlusesse turukaupmehe tütre Albertynkaga, mistõttu ta peab kasutama vargapoisi abi. Siit saab alguse vormiga kontrasteeruv alastioleku-teema. Kui krahv ja parun esindavad vormi, siis vargapoisiid antivormi, rihma otsa köidetud kaost, metsikut loodusinimest. Vargapoiss on oluline – „[---] ilma temata ei saavuta ma midagi,“ ütleb Šarm, kadestades pikanäpumeest, kes võib oma näpud igale poole toppida. Krahvi tegutsemisplaan on järgmine: Vargapoiss peab varastama Albertynka kaelast medaljoni, siis saab krahv selle õilsa žestiga Albertynkale tagastada. Vargapoisiid (varsti mureteeb ka võistlev Firulet endale samasuguse) on 18-aastased, paljajalu, kõhnad, häbenematud ja uudishimulikud. Vanus on siin oluline, sest 35-aastased aristokraatlikud vallutajad avastavad peagi, et nemad oma keha häbenemise ja staatusega ei saaks lubada endale alastiolekut, millest pomiseb Albertynka, lisaks kaotaksid nad koos rõivakoodidega suure osa oma aristokraatlikkusest. Küll aga vabastavad nad lõpuks rihma otsast, katsuma ja varastama, staatusekoormast vabad noored vargapoisiid. Gombrowicz on noorust nimetanud elu suurimaks väärtuseks, millel on aga kuratlik eripära: noor olla tähendab olla allpool kõiki väärtusi. „Ma usun, et valem „Inimene tahab olla jumal“ väljendab väga hästi eksistentsialismi nostalgiat, samal ajal kui ma sean sellele vastu ühe teise valemi: „Inimene tahab olla noor.““ (Gombrowicz 1994: 6)

Vargapoiss valmis seatud, ootab krahv kirikust väljuvat Albertynkat. Tüdruk saabub vanemate saatel, ema manitseb teda, nagu püüdsid tädid õpetada Iwonat. Albertynka on samasugune sümboolne tegelane ja tegevuse käivitaja, nagu olid Iwona ja „Laulatuse“ Mania – küll jutukam kui eelmised „kangelannad“, kuid tema korduvad repliigid väljendavad siiski ühte ideed: ta kordab „Alastus“ (16 korda), „Oo!“ või „Oih!“ (11 korda), „Magada“ (kolm korda), kurdab palavust või esineb ennastkiitva laulukesega. Ülejäänud aja ta mitte ainult ei vaiki, vaid kipub pidevalt magama jääma, nagu omamoodi uinuv kaunitar. Tema unistus alastiolekust ja näidendi lõpus ka selle realiseerumine esineb samasuguse antivormi nähtusena, nagu vaikimine „Iwonas“ või puudutamine „Laulatuses“, seostudes autentsuse („alasti tõde“), loomulikkuse ja sotsiaalsete rollide hülgamisega. Krahvi jaoks pole loomulikkus ja autentsus väärtusteks ja tema esimene mõte on Albertynka (antivorm) uhkete riietega (vorm) katta. Ja ehkki krahv patseerib ta ees, kutsub restorani, lubab üle külvata üha kallimate rõivastega ja viib ta ballile, kipub tüdruk järjest uinuma ja läbi une alastiolekust pomisema. Vormi ja antivormi esindajate intriigi annab edasi tema lause: „Krahv, selle asemel, et mind lahti riietada, tahate mind riidesse panna!“ (Gombrowicz 2004b: 163–164) Tema alastioleku-

retoorika taga on filosoofiline seisukoht: „Kas sa siis ei näe? / Oma kleidi all / Olen ma alasti!“ (Gombrowicz 2004b: 164) Kõnelusse sekkub ootamatu äike ja tormituul, mida Šarm ja Firulet kommenteerivad nii: „Oo, kuidas loodus mühiseb!“ vaheldumisi mõtetega „Keha“, „Paljalt“ ja „Kuidas mühiseb, kuidas mühiseb!“ (samal, lk 165). Tuul sümboliseerib inimesest vägevamaid jõude, nii ajaloo keerdkäike kui alastioleku loomulikku jõudu, mis astub võimsalt vastu inimese kunstlikule riietumispüüale. Albertynka põgeneb. Šarm on hämmingus – ta ei ole varem näinud naisterahvast, kes eelistaks riieteale alastiolekut.

Kuna Firulet võtab seda Šarmi punktikaotusena nende omavahelises vallutuste-võistluses, järgneb teatraalne väljajäetamisvõistlus, naeruduell, mille vahepeal võistlejad teineteise ees ülbelt defileerivad. Duellidel on Gombrowiczi loomingus eriline koht – „Laulatuses“ pidasid Henryk ja Joodik sõrmega osutamise duelli, tuntuimaks on aga saanud Gombrowiczi esimeses romaanis „Ferdydurke“ kujutatud grimasside duell, milles koolipoisid, idealist Syfon ja materialist Miętus, seisid vastakuti ja võistlesid nägude tegemises. Igale Syfoni inspireerivale ja ilusale näole vastas Miętus inetu ja hävitava näoga, seejuures pidid grimassid olema nii isiklikud ja haavavad kui võimalik ja võistlejad pidid nendega ründama teineteist kuni lõpplahenduseni. (Gombrowicz 2000a: 62) „Opereti“ duellistseenis ründab Firulet naeruga Šarmi ja too vastab samaga. Solvangud viivad paroodiliselt esitatud päris-duellini, seejärel lülituvad duellandid ümber riidestkiskumise võistlusele ja peegeldialoogile (mis sarnaneb Henryku ja Joodiku „mõistliku jutu“ ajal sündinud matkimismänguga „Laulatuses“).

Järgmises stseenis arutab sümpaatsele vürstipaarile külla saabunud moemaestro Fior oma iga-aastase moerevüü korraldamist. Vürst ja Vürstinna on õnnelikud, et nende residentsist kõlab Euroopa moediktaatori hääl, sest alamast klassist erinemiseks tuleb moodi pidevalt uuendada, eriti „ajal nagu praegu, sotsialistlik-demokraatlikul ja ateistlik-sotsialistlikul, on rüü muutunud kõrgklassi kindlaimaks bastioniks“ (Gombrowicz 2004b: 156). Kuid moemaestro Fior ei tea ise ka, millist moodi propageerida, sest ajad on hämarad ja kurjakuulutavad. Fior näeb tõelise meistrina moodi kui kultuuriajalugu ja tunneb end vastutust kandva kunstnikuna – elustiilide ja vormide loojana, kes peab ära aimama ajaloo suuna: „Mood ei või ajaga vastuollu minna. Mood on aeg. Mood on ajalugu!“ (Gombrowicz 2004b: 167) Filosoferivas („Kuidas aeg lendab! Palun, näiteks, selline pink! Justkui seisab siin liikumatult, aga kuidas kihutab!“ (samal, lk 168)) ja keerulistes ajaloosündmustes lõpuni väärlikaks ja sirgeselgseks, revolutsiooni kõrvalt vaatavas ja vahistatutele kohtuprotsessi nõudvas Fioris võib tõepoolest ära tunda

vanemaealise, tasakaaluka ja väärika Gombrowiczi enda, nagu on täheldanud Konstanty Jeleński (Jeleński 1991: 390). Fior on see muutumatu ja lõpuni „normaalne“ tegelane, kellena varasemates näidendites esinesid Iza ja Wladzio.

Krahv Hufnagiel käib välja idee korraldada uue moe konkurss, kuhu saabuavad külalised kannaksid isedisainitud rõivaste peal kotte, et märguande peale need langetada ja Fior saaks inspiratsiooni tulevikumoe kavandamiseks. Ühtlasi kannaksid külalised maski, et keegi neid ära ei tunneks. Moorevüü-maskiballi idee leiab toetust ja seda hakatakse kavandama. Tegelikult on Hufnagiel aga „Joosep, vürsti endine kammerteener, kuus aastat tagasi ametist lahti lastud pujäänluse pärast... ning siis veel viis aastat vanglat poliitilise agitatsiooni eest...“ (Gombrowicz 2004b: 182) Selgub, et ta on hooletu ja harimatu terrorist-marksist, kelle põhiloosungiks on: las aeg kihutab, kuhu tahab, „peasi on sadulas püsida“ (samas, lk 169). Tema nimi viitab saksakeelsele sõnale Hufnagel (‘kabjanael’), mis seostub peatumatu revolutsiooni võrdkujuks saava sõjaka hüüdega „Galopp!“, kuid siin võib näha ka vihjet revolutsioonisündmuste toimumisele just Saksa kontekstis. Galopp kirjeldab autori jaoks kiireid ajaloolisi sündmusi, näiteks oma mälestusteraamatus kirjutab ta, et aastatel 1914–1920 toimusid sündmused galopeerivalt igal alal (Gombrowicz 2004c: 92). Hufnagieli moevõistluse-maskiballi idee on tegelikult salasepitsus selleks, et luua „konspiratsiooni ja anarhia õhkkond“, mille varjus revolutsioonilised jõud saaksid imbuda rõhujate sekka (Gombrowicz 2004b: 183).

Lossi on Hufnagiel pääsenud samuti marksistlikku ideoloogiat pooldava, kuid alalhoidlikuma Professori abil, keda vaevab „iiveldamaajav seisund“. Tema peamine iseloomustav joon on metafüüsiline, eksistentsialistlik iiveldushoog (mis väljendub repliigina „Ööök!“ teiste kõneluse vahele, mida teised tõlgendavad temapoolse reaktsiooni ja vastusena, nt „Professor: Öööök... / Vürst: Just! Võtsite mul sõnad suust!“ (Gombrowicz 2004b: 167)). Jan Kott meenutab, et Gombrowicz oli „Operetti“ kirjutades usaldanud ühele sõbrale, et kujutab professori tegelaskujus Jean-Paul Sartre’it (Kott 1984: 94). Burleskkes tegelaskujus võib tõepoolest ära tunda eksistentsialistliku autori ja vihje tema manifestiks saanud romaanile „Iiveldus“ (1938), mille kirjutamise ajal ta töötas ülikoolis õppejõuna.

Viisakas ja haritud Professor tunneb vastikust Joosepi primitiivse ja brutaalse käitumise suhtes, kuid ka tema enda kõhklused ajavad tal südame pahaks. Joosep süüdistab teda revolutsiooni väheses usaldamises ja ähvardab revolutsiooniteooria paragrahvi järgi. Joosepi ründavad loosungid „kõigi elementide üleskihutamine“, „proletariaadi revolutsioon“, „klassivaenlane“ ja „peidetud mürkide vabastamine

praeguse ajaloolise protsessi struktuuris ja faasis“ (Gombrowicz 2004b: 183) mõjuvad ärevusttekitavalt, lasevad aimata rahutuid aegu ja maalivad õudustäratava pildi revolutsioonist kui hävitavast ja mõttetust protsessist.

I vaatuse lõpustseen on ilmekas tegelaste funktsioonide esitamisel: härrasrahvas läheb lossi balli korraldama, lakeid jäävad maha põlvitama ja härrasrahvast seljataga revolutsiooniga ähvardama (“Maha lüüa! Nuga sisse! Veri välja! Ja galopp, galopp, hopsassaa!” (Gombrowicz 2004b: 171)), Fior pinki vaatama ja aja pidurdamatu kihutamise üle mõtisklema.

II vaatus

Teise vaatuse alguses saabuvad külalised vürsti lossis korraldatavale maskiball-moerevüüle – tekib teater teatris efekt. Šarmil on kaasas Albertynka, kes palutakse seisma poodiumile, kus ta uinub isegi seistes. Ilmneb, et rivaalitsevad krahv ja parun on Albertynkat balli jaoks riietanud võidu – ühe poolt kübar, kindad, teise poolt boa, kingakesed jne. Rõiva- ja ehtekoorma (vormi) all „suudab neiu vaevu liikuda“ (Gombrowicz 2004b: 173).

Selleks et keegi külalisi, kelle näod on kaetud maskidega ja rõivad kottidega, ka kõne järgi identifitseerida ei saaks, hakkavad külalised rääkima tundmatus keeles. Täheldada võib ainult foneetilisi ja rütmilisi erisusi, näiteks kasutab Markiis varjekeelena kurelikku glu-tamist, Kindral mehelikumat, otsustavamat häälikukooslust: plup, plat. Vürstipaar säilitab tähendusliku kõne. Vürstinnat häirib üha valitsevamaks muutuv seosetu kõne:

„Markiis: Gluglugluglugluglugluglu!

Vürstinna (*Vürstile*): Aga, Maurice, palun, saa nüüd aru, see on üle mõistuse! Ütle neile ometi.

Vürst: Ütlen või? (*Ettevaatlikult.*) Gua, gua?

[---]

Kindral: Plat plut!

Vürst: Plot plit. (*Vürstinnale.*) Saab täitsa vabalt rääkida, ainult ei saa aru, millest jutt.“ (samas, lk 174)

Külaliste rääkimine väljamõeldud keeles toob esile inimestevahelise sõnalise suhtluse kokkuleppelisuse – tähendus lakkab olemast, aga tegelased ikkagi suhtlevad. Martin Esslin peab ratsionaalse lähenemise ebapiisavuse esitamist kunstilises vormis ja loogiliselt ülesehitatud arutluse hülgamist absurditeatri olulisemateks tunnusteks, mis eristavad seda näiteks eksistentsialistlike kirjanike Anouilh’, Sartre’i ja Camus’

dramaturgiast (Esslin 2001: 23–24). Seosetute häälikute jadast koosnev kõne mõjub keelelise nonsensina – see on keele devalveerimine, mille poole Esslini järgi absurditeater pürib (samas, lk 26). Keeleabsurdi stseen annab veel ühe argumendi paigutamaks Gombrowicz kindlamalt, kui seda seni on tehtud (nt Pavis 1998: 2), absurditeatri autorite hulka.

Arusaamatult häälitsedes („Uuuuuu!“ ja „Rrrrrr!“), et sulanduda külaliste sekka (mis näitab, et varjekeele puhul denotatiivne tähendus kaob, kommunikatsioonifunktsioon mingil määral säilib), taaruvad ballile kottides ja maskides ka Professor ja Hufnagiel. Süveneva segaduse keskel kordab Kirikuõpetaja „Et fiat voluntas tua“ („Ja sündigu sinu tahtmine“), mis olenevalt olukorrast saab hale- või tragikoomilisi varjundeid. Üha kiirenevas tempos kõlavad läbisegi Professori öökimine, Fiori ärev huvi tulevikumoe vastu, Hufnagieli revolutsiooni-kuulutamine, lakeide brutaalne viha valitsejate vastu („Rebime jalad otsast!“), Vürsti ja Vürstinna viisakad tervitused ja iga sündmustikupöörde peale kostev kiidu- ja hämmastuskoor: „Ho-ho-ho-ho-ho, ball mis ball“ (Gombrowicz 2004b: 187).

Fior hakkab lavastama moerevüüd. Kõrvaltoas kuulutab endine kammerteener Hufnagiel välja proletariaadi revolutsiooni, mis on etapiti läbi mõeldud: esimene etapp on imbumine pursuide pessa, teine kontakti loomine ekspluateeritavate kihtidega, kolmas – kõigi elementide üleskihutamine ühiskondliku pöörde väljakutsumiseks. Professor on traagiliselt kahestunud. Ühest küljest tundub aktsioon talle tobe, idiootlik ja arusaamatu ning Joosep piiratud, hullukslänud mats, poolintelligent, ignorant ja tola. Samas mõistab ta oma marksistlikult positsioonilt, et on ise revolutsiooni objekt ja tal on põhjust ennast vihata, sest ta on „haige ühiskonna patoloogiline moodustis“, kes on „juurteni läbi imbunud klassilisest ekspluateerimisest“. Leplikult selgitab ta Joosepile: „Ma olen pursui. Ma olen klassivaenlane“, Joosep lohutab: „Ussike, rõõmusta, me litsume su laiaks. Revolutsioon likvideerib sinusugused.“ (samas, lk 183)

„Operetti“ võib vaadelda Gombrowiczi debatina marksismiga. Ta on möönnud, et kõigi kriteeriumite poolest näib ta olevat sobiv isik kommunismi vastuvõtmiseks: ta on kaotanud endas jumala, õppinud mõtlema halastamatult, teda ei piira varanduslikud, sotsiaalsed ega seltskondlikud köidikud, ta on vaba aust, autoriteedist ja kohustustest. Kuid siiski kritiseerib ta marksismi teravalt, sest tajub ideoloogias vormide tardumise ohtu: „[---] kogu see dialektika kujutab endast lõksu. Sest dialektiline ja vabastav mõte peatub just kommunismi väravate juures: kuni ma olen kapitalismi poolel, võin ma kahelda omaenda tõdedes, aga seesama enesekontroll peab vaikima, kui astun

revolutsiooni ridadesse. Siin tuleb dialektika asemele dogma, ning äkki [---] muutub minu suhteline, ebaselge, aina liikumises olev maailm determineeritud maailmaks, kus kõik on selge ja paika pandud. [---] Klooster? Sõjavägi? Kirik? Mingi organisatsioon?“ (Gombrowicz 1998: 172–173)

Gombrowicz süüdistab kommunismi kunsti devalveerimises, sest kunsti olemust ei saa muuta: teaduslikud ja filosoofilised tõed võivad olla tõepoolest kollektiivsed, kuid kunst on privaatne, isiklik ja ainukordne. „Mis juhtuks, kui te, kommunistid, likvideeriksite kunsti? Sellest hetkest peale ei oleks enam teada, mida mõtleb ja tunneb inimene. Üksik inimene.“ (Gombrowicz 1998: 296, 297) Kunst on oma olemuselt läbini aristokraatlik, ülistades kõrgust ja eitades võrdsust, valides välja haruldase, originaalse ja individuaalse ja täiustades seda. Seepärast tõdeb autor, et pole midagi imestada, kui „heldelt finantseeritud Rahvademokraatiate kunst on mägi, mis sünnitab hiire.“ (samas, lk 293) Ta teeb etteheiteid ka kommunismi ideoloogia rakendamisele reaalses sotsialismis: „Kinnitate, et kõigile tuleb kindlustada minimaalne heaolu? Aga kus on garantii, et teie süsteem suudab selle heaolu kindlustada? Kas ma peaksin seda otsima Nõukogude Venemaalt, kes siia maani ei suuda püsti püsida ilma vangide tööta? Või teie arutlustest, kus on juttu kõigest, aga mitte süsteemi tehnilisest toimivusest?“ (Gombrowicz 1998: 76)

Ükskord küsis Gombrowiczilt noor kommunistlik luuletaja, miks ta ei hakanud kommunistiks, ehkki oli nii tundlik vaesuse suhtes. Gombrowicz vastas: „Mitte et ma ei nõustuks teie eesmärkidega, vaid ma ei usu, et te suudate midagi korda saata. Te põhjustate ainult veel suuremat segadust.“⁴⁶ (tsit. Weselowska-Frenkler 1978: 13)

Õigus on Konstanty Jeleńskil, kes ütleb, et Gombrowicz on vasakpoolsete poolt ainult niikaua, kuni vasakpoolsed jäävad võitlevaks, eitavaks, õõnestavaks, anti-konformistlikuks. Aga niipea kui vasakpoolsus tardub „konstruktiivseks“ ideoloogiaks ja hakkab kultuuri kontrollima, hakkab Gombrowicz selle vastu võitlema. Sellepärast kuuluvad Krahv (vana kord) ja Hufnagiel (revolutsioon) tema näidendis samasse maailma: mõlemad esindavad võrdselt tardunud vorme. (Jeleński 1991: 388–389) Autori kinnitab ka ise: „Muidugi ei ole „Operett“ ei parem- ega vasakpoolne; ma olen nõus, et see kuulutab välja igasuguse poliitilise ideoloogia pankroti, *kehakatte* pankroti “⁴⁷ (Gombrowicz 2007: 161–162).

⁴⁶ „Not because I disagree with your goals, but because I do not believe that you would accomplish anything. You will only create a bigger mess.“

⁴⁷ “Of course, *Operetta* is neither left- nor right-wing; it is, I agree, the proclamation of the bankruptcy of all political ideology, of the bankruptcy of *clothing*.”

Ballisaalis ohustab uhket moerevüüd Albertynka, kes riietega ülekujatult tukub endiselt püstijalu poodiumil ja pomiseb alastiolekust, mõjudes elava vastulausena riietumishullusele. Kuna tema alastuse-pomin muudab seltskonna nukraks ja tekitab Fioris hirmu, et alastiolek võib imbuda moodi, annab Vürst valju korralduse: „Eemale alastus! Edasi tantsida!“ (Gombrowicz 2004b: 187) Eelmistes stseenides korjunud vormi ja antivormi vastasseis kasvab üha pingelisema konfliktini. Albertynka ängistava alastioleku-idee peale otsustab Šarm, et kui ta ise Albertynkale puudutust lubada ei saa, laseb ta vähemalt oma Vargapoiisi rihma otsast lahti. Firulet järgib tema eeskujul. Pikanäpumed varastavad, daamid kiljuvad, tekib üldine segadus. Aknad klirisevad – ajaloo tuul annab ohu märki. Vaatemängus on teatraalne roll ka valgustusel: „Ka valgus on omadega segi, kustub ja läheb jälle põlema.“ (samas, lk 189) Revolutsiooni korraldajad asuvad segaduses pealetungile, proletariaadi esindaja Hufnagiel ründab marksistliku Professori (idee) seljas ratsutades koos lakeide hordiga aristokraatlikke külalisi. Valgus kustub, pimedusest ja vaikusest kostab karjeid: revolutsioon! Järgnevas metafoorses stseenis süütab Fior taskulambi ja valgustab revolutsioonimöllus stoppkaadrina tardunud tegelasi. Siin heidab Fior justkui valgust ajaloole, sest ajalugu on hämar. Ta näeb ehmatavaid detaile: Kindrali kärisenud kätte alt paistab natsiohviteri munder revolvriga, Markiisil koonduslaagri valvuri riietus piitsa ja ahelatega, Esimehe näo ette on tekkinud gaasimask ja tema käes on pomm. Moespetsialist ehmub – sellist aja kulgu ei oleks ta osanud oodata: „Veidrad vormid, väändunud siluett“ (samas, lk 192) Selgub, et marksistlik revolutsioon on loonud oma moe, mis peegeldab ajajärgu ebainimlikku palet. Jan van der Meeri järgi on teise vaatus 20. sajandi totalitaarsed ideoloogiad, kommunism ja fašism, esimese vaatus religioossete ja ilmalike vormide uued variandid (Meer 1992: 212).

„Opereti“ poliitilisusest annab aimu ka seik, et kui Konstanty Jeleński hakkas „Operetti“ tõlkima prantsuse keelde (poolakeelne variant ei olnud veel ilmunud), sisaldas käsikiri II vaatuses veel balleti-vahepala, mille autor tõlkija soovitusel viimasest versioonist kõrvaldas, sest see ekspressionistlikus stiilis vahemäng lõhkus tõlkija silmis näidendi stilistilist ühtsust. Jeleńskile meenutas see 1930ndatel tuntud Kurt Joossi tantsuteatri lavastusi, mis käsitlesid humanitaarkatastroofe ja oma aja poliitilisi teemasid klassikalise balleti ja sõnateatri ühendžanris. Katkend, mille tõlkija enne käsikirja hävitamist siiski välja kirjutas, oli järgmine: „Ballett: Suur ajalooline kadrill. Järsku algab kadrill, kõik tantsivad, külalised ajaloolistes kostüümides, nt tsaar Nikolai, keiser, Rasputin, Hitler, Stalin. Rühm teenijaid sööstab kadrilli – ärevus. Musta riietatud kuju

püstitab tantsijate sekka silte järgmiste pealkirjadega: 1914–1918, 1930 kriis, 1935 – Hispaania-Abessiinia, 1939–1945 jne.⁴⁸ (Jeleński 1991: 393)

Gombrowicz on oma programmilises artiklis „Ma olin strukturalist enne kõiki teisi“ („J’étais structuraliste avant tout le monde“) öelnud, et tema vormiteooria kujunemisel „oli otsene side tollaegsete sündmustega: hitlerismi, stalinismi, fašismiga... Mind lummasid grotesksed ja hirmutavad vormid, mis kerkisid inimestevahelises sfääris, hävitades kõik, mis oli kuni selle ajani olnud auväärne.“⁴⁹ Konkreetsetest ajaloolis-ühiskondlikest sündmustest lähtumisest annab tunnistust ka lõpetamata jäänud näidend „Ajalugu“. „Operett“ pakub siiski nendest tuletatud poliitilist allegooriat, skeemi, mille üldistusaste lubab tõlgendada näidendi sündmuse toimuvana erinevatel aegadel.

III vaatus

Nii nagu eelmistes täispikkades näidendites, muutuvad ka „Opereti“ viimases vaatuses lavapilt ja meeleolu järsult ning toimuvad kõige traagilisemad sündmused. III vaatuse alguses on kadunud näidendi operetilik ilme, asemele astub ajaloo traagiline kujutus. Ajaloo tuuled on tegevuspaika ja tegelasi tundmatuseni muutnud, avaneb pilt sõjajärgsest trööstitust maailmast (tegevuse toimumisele Teise maailmasõja järel osutavad tegelaste rõivadetailid). Himalaj lossi varemetes lõõtsub tuul, taamal paistab tulekahjukuma. Ainus laul, mis seda traagilist pilti ajuti saadab, on kerjuse laul. Varemete keskel seisab Fior, endiselt frakis, ta võitleb ajaloo tuulega. Tegelased on kadunud või maskeerunud mööbliks: Vürst varjab ennast lambina, Vürstinna lauana, Kirikuõpetaja on peitunud naisterahva rõivaisse. See on piltlik kujutus inimeste deformeerumisest ajaloo traagilistes sündmustes. Kuid Fior ei ole nõus muutuma. Jan Kott leiab, et see sürrealistlik stseen on andnud ainekse Tadeusz Kantori teatrile, kus filosoofilised ja ideoloogilised suhted on tõlgitud materiaalsetesse kujunditesse, konkreetsetesse detailidesse: rekvisiitidesse ja näitleja suhtesse mannekeeniga (Kott 1984: 95).

Varemete vahel, keset pimedust ja äikest, kappab endiselt võidukalt lakeide hord, lehvitades härrasrahva garderoobi riisemetega. Varjunud Kirikuõpetaja vastab Fiori küsimusele rusutult, kannatustes kidakeelseks muutunud inimese moel: „Mis siin rääkida.

⁴⁸ „Ballet: The Great Historical Quadrille. Suddenly a quadrille begins, everyone is dancing, guests in historical costumes, for example Tsar Nicholas, the Kaiser, Rasputin, Hitler, Stalin. A group of servants rush into the quadrille – commotion. A figure dressed in black puts up signs among the dancers with the following captions: 1914–1918, 1930 crisis, 1935 – Spain-Abyssinia, 1939–1945, etc.“

⁴⁹ „Ma façon de voir était en rapport direct avec les événements d’alors: hitlérisme, stalinisme, fascisme... J’étais fasciné par les formes grotesques et terrifiantes qui surgissaient dans le sphère de l’interhumain en détruisant tout ce qui était jusqu’alors vénérable.“

Seda on raske sõnades väljendada. Ära küsi teede kohta, mida mööda olen käinud [---] Pean end varjama. Teile muuseas, soovitan sedasama.“ (Gombrowicz 2004b: 193) Albertynka on kadunud. Endised ballikülalised Kindral, Esimees ja Markiis tormavad saalist läbi hitlerlaste rõivastes ja räägivad arusaamatus keeles. Fior kõnetab neid ja palub selgemini rääkida, lõpetada moondumised ja saada iseendaks. (Eristub taaskord tähenduslik ja tähenduseta kõne.) Ta karjub lakeidele ja nendega sõjaolukorras enda päästmiseks ühinenud Kirikuõpetajale ning vürstipaarile, et heitku nad endalt maskid, saagu tavaliseks inimeseks (nii soovitas ka Witold ajaloolistele tegelastele „Ajaloos“). Vürst arvab kõrvalt, et kogu probleem on selles, et inimesed ei saa enam iseendaks saada. Ja kuna probleemid ei mahtunud enam kõnesse, läks kõne lõhki (samas, lk 194) – mis annab seosetule kõnele lisatähenduse kui sõjakoledustest piinatud keelele. Lakeid võtavad natsirõivastes tegelased kinni ja ähvardavad neil jalad küljest rebida. Fior seisab keset ajaloo tormi ja nõuab selgust, õiglust ja kohtumõistmist. Hufnagiel ei mõista: „Tema tahab tormi ajal kohut! Vätku sähvib, aga tema tahab kohut! [---] Tuhandete aastate jooksul proletariaadi kallal toime pandud gigantne kuritegu toimus sõnadeta, vaikus ja vaikimises. [---] Tahad, et sellest vaikimisest tehtaks sulle kõne?“ (samas, lk 196) Sõjaaegsete kohtuprotsesside absurdsust kujutab ilmekalt stseen, kus kohtualused halavad enesekaitsekõnes pikalt ja paaniliselt arusaamatus keeles, mille peale Hufnagiel kuulutab nad süüdi. Näidendi jõuliselt humanistlikku positsiooni kannab autorit esindava Fiori kangekaelne protest, et „midagi jääb siin selgitamata“ (samas, lk 197). Kohtuprotsessi-stseen pakub võimalusi üldistavast tõlgendusest kuni tõlgendamiseni Nürnbergi protsessina (kinnipeetavate natsirõivad).

III vaatuse teises pooles hakkab rusudes maailm omandama helgemaid toone ja taas operetlikumat ilmet. Kui III vaatuse alguses olid ainsaks helitaustaks tormituul ja kerjuse laul, siis ühtäkki ilmuvad külarahva rõivais ja liblikaid püüdvad Šarm ja Firulet, lauldes liblikast. Õõnsa lõbususe taga aimub sõja laastavat mõju. Hauakaevaja riietes ja kirstu kandes saabuvad Vargapoisid, kes otsivad revolutsioonisegaduses kaduma läinud Albertynkat. Leiti ainult tema rõivad ja arvatakse, et ta on surnud. Valmistutakse matuseid korraldama (hetk, mis eksitab aimdusega, nagu võiks näidend lõppeda matustega sarnaselt varasematele). Leinameeleolus viskavad tegelased kirstu oma vana maailma väärtused: Vürst – valitsemise, väärikuse, au ja hiilguse, Vürstinna – ehted, Kirikuõpetaja – Jumala, Professor – iseenda, Hufnagiel – proletariaadi tuhandeaastase valu, oma lootused, võitlused ja igavese galopi. Maestro Fior on valmis maha matma riietuse, moe ja maskid, kuid just siis tõuseb kirstust alasti Albertynka. Näidend lõppeb

laulu- ja tantsustseeniga, kus ülistatakse alastiolekut ja noorust. Selgub, et Albertynka (antivorm) oli põgenenud riiete (vorm) alt ja triumfeerib täis-alastuses antivormi kehastajana. Albertynka kirstust tõusmises võib näha viidet Euroopa 1960.–1970. aastate noorsooliikumisele, kuid seda võib tõlgendada ka kõigi uute ajastute alguspildina. Oma noorusajast mäletab autor sellise vabaduspuhanguna 1918. aastat, kui sõja lõpp tõi kaasa seniste riietus- ja käitumistavade kadumise, oli täidetud emotsionaalse ärkamise ja poeesiaga (enam kui Teise maailmasõja lõpp). Kadusid monarhitroonid, habemed, smokingud, kamassid ja suures „vabaduse tuules“ ilmusid seelikute alt välja naiste põlved, keha vabanemist saatis hinge vabanemine, pakkudes suurt kergendust uut ajastut tervitavale noorusele. (Gombrowicz 2004a: 16)

Jan Kotti silmis on „Opereti” viimane vaatus liigagi täis kuhjatud suuri sümboleid, mis esitavad nägemust piinatud inimkonnast: vana maailma hukk, revolutsioon, natsistide hukkamõistmine. Neid tasakaalustab õnneks kergekaaluline karnevalisümbolism: tegelased kappavad ringi, peidavad end, kisuvad maske eest, oksendavad, räägivad arusaamatus keeles jne. Gombrowiczi optimistlik finaali on tema silmis selge vastulööki Witkiewiczzi katastroofipildile näidendi „Vesikana” lõpus. (Kott 1984: 95)

Konstanty Puzyna ja Czesław Miłosz on pakkunud välja oma edasiarendused. Puzyna leiab, et eesriie langeb ette täpselt õigel ajal, sest me võime kindlad olla, et pärast Albertynka esimest alastiolekut ruttavad kõik vaest tüdrukut jälle otsast peale riietama (ref. Baraniecki 1985: 241). Teda toetab Czesław Miłosz oma nägemusega, et Albertynkat hakatakse otsast peale riietama ja veel tõhusamalt, kui seda tegid kaks tola, Šarm ja Firulet (Miłosz 1982: 20). Vormiteooria seisukohast kuulutab viimase näidendi finaali siiski antivormi otsustavat ja lõplikku võitu.

Kokkuvõttes on „Operett” Gombrowiczi kõige poliitilisem, teatraalsem ja kõige enam absurdihuumorit sisaldav näidend. Välisilmes valitsevad ajastu kostüümid, teatraalsed stseenid (defileerimine, naeruduell, bufonaadlik päris-duell, teater teatris efekt), koomilised situatsioonid (esindatud on paroodia, jämekoomika ja absurdihuumor), sümboolsed misanüstseenid ja tegelaskujud. Kostüümi (vorm) ja alastioleku (antivorm) põhivastanduse kaudu puudutatakse üldisemaid kultuuriloolisi teemasid – kultuur ja loodus, mood kui kultuurilugu, ajaloo olemus. Näidendi tuumaks saab allegooria 20. sajandi suurimatest poliitilistest muutustest, esitatuna rikkas kujundikeeles: ajaloo tuul, tormilised sündmused, tormist laastatud maailm, ajaloo hämarus, pimedad ajad, valguse heitmine ajaloole, taldu lakkuvad lakeid ja neile ülevalt alla vaatavad härrased, galopeeriv revolutsioon, endine teener ratsutamas marksistist ideoloogi seljas

revolutsionääride hordi eesotsas, varjuvad tegelased, alasti noorus jne. Autori enda napid ajamäärangud ja üksikud täpsed detailid (näiteks hitlerlase munder, koonduslaagri valvuri riietus) võimaldavad „Operetti“ siduda konkreetsete ajalooperioodidega: Esimese maailmasõja eelne aeg, Teine maailmasõda, Teise maailmasõja järgne aeg. Sügavat huvi 20. sajandi ajaloo võtmesündmuste vastu paljastavad näidendi esialgses versioonis sisaldunud poliitiline kadrill ja eelnenud näidendi „Ajalugu“ ajalooline detailitäpsus. Kõige tundejulisem osa näidendist on III vaatuse alguses avanev traagiline pilt ajaloo „tormis“ deformeerunud inimestest, mis annab selget tunnistust, et Gombrowicz, sarnaselt näiteks 1960ndate dokumentaaldraama autorite Peter Weissi või Rolf Hochhuthiga, tundis vajadust esitada oma käsitus ja hinnang maailmasõdadele, nendega kaasnenud ideoloogiatele ja kultuurilistele muutustele. Seejuures ei ole autori positsioon ei parem- ega vasakpoolne, vaid sündmusi näidatakse skemaatiliselt: revolutsioonide tekkemehhanism, sõdade laastav mõju, ebaõiglased kohtuprotsessid, inimese muutumine ajaloo keerdkäikudes (võrreldav ajaloo saapa piinava mõjuga paljale jalale „Ajaloos“). Autor kaitseb õiglust ja vabadust, seejuures ka vabadust ühiskondlikest maskidest. Tegelaste ja ühiskondlike protsesside üldistusaste annab võimaluse paigutada tegevus ka mõnda teise sajandisse või kujutada sündmusi lavastustes täiesti abstraktselt.

3. WITOLD GOMBROWICZI DRAMATURGIA MAAILMATEATRIS

Gombrowiczi näidendite tee maailmateatri lavadele on olnud käänuline ja takistusterohke. Alates „Iwona, Burgundia printsessi“ maailma-esietendusest 1957. aastal Varssavis on toimunud üle 400 Gombrowiczi teose lavastuse kogu maailmas (vt Lisa 1). Ainult kolmandik neist on aset leidnud Poolas. Kommunistliku valitsuse ajal oli Gombrowiczi teoste avaldamine Poolas keelatud ja teatrit valvanud tsensuur ei lubanud näidendeid kodumaal esitada, mistõttu „Laulatuse“, „Opereti“ ja „Ajaloo“ ametlikud maailma-esietendused toimusid välismaal. Sel moel sillutasid Poola teatri ikoonina tuntuks saanud Gombrowiczile paradoksaalselt teed väljaspool sünnimaad toimunud lavastused. Gombrowiczi proosateoste lavaseadete traditsioon sai alguse Lääne-Euroopas 1960ndatel, enne selle tava juurdumist Poolas. Tõestuse Gombrowiczist kui kosmopoliitsest näitekirjanikust pakub ka fakt, et saksakeelsetes maades on temast saanud üks tuntumaid näitekirjanikke ja populaarseim draama „Iwona“ on seal esietendunud vähemalt 88 korral, mis tähendab poole suuremat arvu kui kodumaal Poolas. (Kuharski 2004a: 5, 9)

Arvestades kirjaniku keerulist maailmakäsitlust, tema emigratsiooni Argentiinas ja tema teostele tsensuuri poolt seatud takistusi Poolas, pole ime, et „Iwona, Burgundia printsess“ lavastati esimest korda alles 22 aastat pärast selle ilmumist. Lavastus sai toimuda tänu Gombrowiczi teoste keelu lühiajalisele leevenemisele poliitilise sula ajal 1957.–1958. aastal. 1957. aastal tõi selle Varssavi Poola Armee Teatris (hilisem Varssavi draamateater, Teatr Dramatyczny) lavale Halina Mikołajska, nimiosa mängis Barbara Krafftówna (vt Lisa 2). Maailma esimese Gombrowiczi-lavastuse teinud naine oli ka ühiskondlikult aktiive, tema tegutsemise tõttu Solidaarsuse liikumise ajal vangistati ta pärast sõjaseisukorra kehtestamist 1981. aastal. Ehkki esietendus oli nii pealtvaatajate kui kriitikute meelest edukas, tohtis näidendit Poolas järgmine kord lavastada alles 1975. aastal. (Kuharski 2004a: 18) Tänapäeval on „Iwonast“ saanud ülemaailmselt enim tuntud Gombrowiczi tekst, mille lavastused moodustavad üle poole kõikidest tema teoste lavastustest maailmas (umbes 210 410-st). Allen Kuharski hinnangul on viimase 50 aasta jooksul „Iwona“ lavastuste hulk maailmas olnud sama suur kui mõne klassikalise kreeka tragöödia oma. (samal, lk 16)

„Laulatuse“ esimene lavastus toimus 1959. aastal (vt Lisa 2), vahetult pärast sula-aastaid, mil näidend oli Poolas ilmunud. Jerzy Jarocki oli spetsiaalselt „Laulatuse“ lavastamiseks loonud Gliwice tehnikaülikooli juurde tudengiteatri. Nii Jarocki lavastus kui Krystyna Zachwatowiczi lavakujundus said heakskiidu osaliseks, kuid äratasid samas tsensorite uudishimu, mistõttu miilits keelas lavastuse mängimise pärast viiendat esituskorda (Gombrowicz 1998: 353). Jarocki, kes hiljem äratas suurt tähelepanu oma Shakespeare'i- („Cymbeline“, 1967; „Kuningas Lear“, 1977) ja Tšehhovi-lavastustega („Kirsiaed“, 1975), arendas oma stiili välja just avangardi-dramaturgiaga (Różewicz, Mrozek, Gombrowicz) ning „Laulatusest“ sai tema esimene suursaavutus selles laadis. Nüüdseks on Jarockist saanud Gombrowiczi ihulavastaja ja „Laulatusest“ Jarocki teatri sümbol (Burzyńska 2008: 18). Kokku tõi ta „Laulatuse“ välja kuuel korral, lisaks eelnimetatutele veel Zürichis (1972), Varssavis (1974), Novi Sadis (Jugoslaavias) (1981) ja Krakówi Stary Teatris (1991), lisaks lavastanud „Laulatuse“ katkendeid Krakówi ja Varssavi teatrikoolides (Wysińska 1991: 18). Tähelepanuväärsemad neist lavastustest olid 1974. ja 1991. aasta oma (vt Lisa 2). 1974. aastal lavastas Jarocki professionaalses Varssavi draamateatris, kus lavastuse sõnumiks sai reaalsuse mitmetähenduslikkusest sündiv inimese vajadus selguse ja korra järele maailmas (Wesłowska-Frenkler 1978: 121). Näidendi tegevustik oli asetatud kindlasse ajaloohetke, peategelast Henrykut mängiti Teisest maailmasõjast naasva Poola sõdurina, kuid lavastajal õnnestus välja tuua ka alateadvuslikke noote, sürrealistliku nägemuse leitmotiiviks sai peategelase püüd leida kinnitust oma „jumalikkusele“, sundides teisi inimesi teda jumaldama. Oma „Laulatuse“ lavastusega tõestas Jarocki, et on võimeline looma uut teatraalset reaalsust, mis ühendab realistlikud detailid sürrealistliku moonutusega. (Wysinska 1979: 28) Kommunistliku režiimi langemise järel tekkinud Gombrowiczi taassünni laines, kui „Laulatusest“ valmis rekordarv lavastusi, sai silmapaistvaimaks taas Jarocki tõlgendus, kus näidendi tekst muutus metafooriks Poola siirdumisest kommunismist ja Nõukogude Liidu mõjuvõimu alt demokraatia varastesse staadiumitesse ja iseseisvusesse (Kuharski 2004a: 8, Kuharski 2004b: 19). Elżbieta Wysińska sõnul on Jarocki üha uute lavastuste taga täiuslikkusetootlus, tema 1991. aasta lavastus selle ka saavutas, oma panuse andis sellesse Henryku osas elu suurrolli teinud Jerzy Radziwiłłowicz (Wysinska 1991: 18). Jarocki esimese ja viimase „Laulatuse“-lavastuse võrdlus toob välja nii tema lavastajatee kulgemisjoone kui ka näidendi eri tõlgendusvõimalused – kui 1959. aasta versioonis illustreeris vanametallist tehtud lavakujundus väga konkreetset lähtepunkti: apokalüptilist Teist maailmasõda, millest sõdur Henryk üritas pääseda, siis 1991. aasta lavastuse

tegevus leidis aset tühjal laval, mis võttis filosoofilise diskursuse mõõtmed, kui lavastuse põhiteemaks sai inimeksistents ja vabaduse piiratus (Burzyńska 2008: 18).

Jarocki viimasteks Gombrowiczi-lavastusteks on Varssavi rahvusteatri (Teatr Narodowy) välja toodud päevikutel põhinev „Błądzenie“ („Rännakud“, 2004) ning romaani alusel sündinud „Kosmos“ (2005), viimast on nimetatud ka Jarocki hüvastijätuks Gombrowicziga (Burzyńska 2008: 22).

1970. aastatel, mida käsitletakse Poola teatri kuldse ajana, saavutasid noored lavastajad Krystian Lupa ja Jerzy Grzegorzewski (tema 1998. aasta „Laulatuse“ fotot vt Lisa 2) oma varajase tuntuse osalt tänu Gombrowiczi näidenditele, mille lavastused tõusid võrdsele tasemele Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantori, Konrad Swinarski ja teiste kõige kuulsamate lavastajate töödega. (Kuharski 2004a: 7) 1970ndatel hakkasid Gombrowiczi „pööraselt tõsine nägemus“ maailmast ja reaalsuse esitamine karikatuurina Poola teatri kõlapinda leidma, seejuures olid tema näidendite lavastused väga erinevad, ülevatest naljakateni. Koguteose „Twentieth Century Polish Theatre“ koostaja Drozdowski sõnul ei töötanud aga Gombrowiczi näidendites esitatud karikatuuride karikatuurid ja ainus mees, kes oskas Gombrowiczit õigesti kohelda, oli kunstnik, näitleja ja teatri Cricot 2 rajaja Tadeusz Kantor. (Drozdowski 1979: 17) Kantor küsis Gombrowiczilt korduvalt luba lavastada „Iwona“, kuid tema pettumuseks vastas autor, et soovib oma näidendeid näha pigem klassikaliste repertuaariteatrite kui eksperimentaaltruppide laval (Kuharski 2004b: 19). Oma kuulsaimas lavastuses „Surnud klass“ („Umarła klasa“, 1975, vt Lisa 2) kasutas Kantor siiski teiste seas Gombrowiczi tekste ja seda lavastust on nimetatud Kantori ja Gombrowiczi suhte kulminatsiooniks (Brodsky 1981: 23). Lavastusega anti Poolas ja välismaal rohkem kui 1300 etendust ning mängimine lõpetati alles 1991. aastal, kui trupp laiali läks (samas, lk 22). „Surnud klass“ koosnes lavastaja Kantori enda ja kolme juhtiva poola avangardi-kirjaniku S. I. Witkiewiczzi, B. Schulzi ja W. Gombrowiczi tekstidest. Witkiewiczilt olid võetud mõned tegelased, dialoogikatked ja mõne stseeni ülesehitus. Gombrowiczilt oli Kantor laenanud sümboolse käsitluse esemetest ja kehaosadest (sõrm, kand, tagumik, näogrimassid), mis kasvasid üleloomulikult suureks ja võõrandusid kehast, samuti koolipoiste naljade ja veiderdamiste atmosfääri. Bruno Schulzi lühijutust „Pensionär“, milles peategelane pöördub elu lõpul tagasi oma vanasse klassituppa, pärines tüki põhiidee ja tolleaegse väikese Poola linnakese taust ja koloriit, samuti lavastuse stiililine segu naturalismist ja ekspressionismist ning klassiruumi moonutatud tegelaskujud. Suuline tekst oli lavastuses ainult üks paljudest elementidest žestide, miimika, muusika ja liikumise kõrval.

Lavakujundus lõi vanaaegse klassiruumi miljöö, kooliõpilasi ei mäginud mitte professionaalsed näitlejad (ehkki mõned neist olid), vaid inimesed, kelle isiklikud elud ja unistused olid põimitud lavastusse. Kogu aeg laval viibivat ja (muusikalises mõttes) selle unenäolise etenduse tempot, kiirust ja suunda juhatavat Õpetajat mängis Kantor ise. (Klassowicz 1979: 107–108)

1970ndate poola teatris sai oluliseks ka Gombrowiczi „Opereti“ Poola-esmalavastus, mille lavastas Kazimierz Dejmek Łódzi Uues Teatris (Teatr Nowy) 1975. aastal. Lavastuse põhiteemaks sai kunstniku, keda esindas „Operetis“ moediktaator Maestro Fior, dilemma, kes on täiesti teadlik oma panusest reaalsusesse ja ambitsioonist mõista kohut ajaloo ja kunsti üle, kuid samas mõistab ka inimloomuse destruktiivseid kalduvusi. Dejmek lõi oma lavastuse õpetliku uurimusena, öeldes oma sõna poliitika ja moraali teemadel. Nii nagu autor oli ette näinud, esitati näidendit tõelise operetina, mis oli alguses absurdne ja seejärel tühjaks pühitud „ajaloo tuule“ poolt. Opereti vorm oli esimeses vaatuses detailselt välja töötatud nii lavakujunduses kui ka kostüümides, teises vaatuses aga moonutatud ja kolmandas sõja ning revolutsiooni tagajärjel tükkideks purustatud. Kuna Dejmek nähtavasti ei uskunud maailma täielikku allakäiku moe tõttu või selle pääsemisse Albertynka nooruslikkuse läbi, tegi ta suure panuse revüülilikule finaali. (Wysińska 1979: 31–32)

1980ndate sõjaseisukorra raskel ajal läksid moodi Gombrowiczi romaanide mugandused koos tema postuumselt leitud näidendi „Ajalugu“ lavastustega. Eriti oluliseks said Gombrowiczi romaanid, mis rääkisid Saksa okupatsiooni aegsetest eetilistest küsimustest („Pornograafia“) või eksilist („Trans-Atlantik“). (Kuharski 2004a: 8)

Lääne-Euroopas ei alanud huvi Gombrowiczi dramaturgia vastu mitte „Iwonaga“, mida peetakse tema kõige kergemini mõistetavaks ja populaarsemaks näidendiks, vaid „Laulatusega“. Selle ametlik maailma-esietendus lükkus mitu aastat edasi. Albert Camus oli leppinud autoriga kokku õiguses ise näidend lavastada, kuid selle plaani nurjas tema hukkumine autoõnnetuses 1960. aastal. (Linnuste 2004: 74) Kui Gliwice tudengiteatri lavastus oli justkui mitteametlik – enamik teatmeteoseid seda ei maini – siis „Laulatuse“ üldtunnustatud maailma-esietenduseks sai Jorge Lavelli lavastus 1964. aastal Pariisis (vt Lisa 2). Noor argentiinlane Jorge Lavelli valis aga „Laulatuse“ Prantsusmaal teatrikoolis õppides oma lõputööks, tema lavastus kutsuti etenduma Pariisi Récamier’ teatrisse ja see sündmus pani aluse nii Gombrowiczi, „Laulatuse“ kui lavastaja Lavelli tuntusele. (Kuharski 2004a: 8) Ta võitis noorte truppide konkursi (*Concours des Jeunes*

Compaignes), tänu millele avanes tal aasta hiljem võimalus lavastada Gombrowiczi „Iwona, Burgundia printsess” Pariisi Odéoni teatris (Semil, Wysińska 1996: 195). „Laulatuse“ maailm kerkis hämarale lavale justkui olematusest: see oli varemetes, robustselt materiaalne maastik roostes autovraki, vanaraua, tarbetute redelite ja muu kolaga – tsivilisatsiooni prügimägi, kust tõusid grotesksed kaamete nägudega vanamehed, veripunase suuga tüdruk jne (Epner 2000: 21). Sensuaalsust rõhutasid Pruudi päratud puusad ja Ema riiete peale kleebitud kuivanud rinnad – kostüümikujundus tuletas meelde Gombrowiczi lemmikautori Alfred Jarry näidendit „Kuningas Ubu“ (Kuharski 2004b: 20). Liikumine oli napp ja viidi läbi rituaalses väärikuses, grupisituatsioonides kruviti pinge üles sõimusõnade, pilgete, karjete, müra, ulgumise ja naeruga. Noorte kolmikut Henrykut (Olivier Lebeaut), Wladziot (François Mirante) ja Maniat (Claudine Raffalli) mängisid näitlejad tõsidusse jääva pingega, laskumata liialdustesse. Lavastusest sai prantsuse 1960ndate radikaalse teatriuudenduse esimesi märke ja osaline uue, metafoorse ja rituaalse teatrikeelega läbimurdes suurtele lavadele (Epner 2000: 21–22). Hiljem lavastas Lavelli ka ülejäänud kaks Gombrowiczi täispikka näidendit: 1965. aastal „Iwona“, kus ta kasutas Jarocki 1959. ja 1974. aasta „Laulatuse“ kujundaja Krystyna Zachwatowiczi lavakujundust ja kostüüme, mis mängisid oma osa lavastuse uuenduslikkuses (Semil, Wysińska 1996: 195)), ja 1989. aastal „Opereti“ Pariisis. Suuresti just Gombrowiczi tekstide najal lõi Lavelli oma rituaalse teatri, kus sõnal, kehal, muusikal ja ruumil oli võrdselt tähtis roll. (Epner 2000: 21–22, Linnuste 2004: 73)

1960ndatel lavastas Alf Sjöbergi suure eduga „Iwona“ (1965) ja „Laulatuse“ (1966; vt Lisa 2) Rootsis. Ka „Opereti“ lavastusõigused oli Gombrowicz andnud algselt Alf Sjöbergile, kuid too ütles ära põhjusel, et ei oska midagi peale hakata näidendi poliitilise sõnumiga. 1960ndaid on iseloomustatud kui Gombrowicziga tutvumise esimest faasi Rootsis, mis tekkis reaktsioonina 1950ndate must-valgele poliitilisele retoorikale. Peagi hakkasid Rootsi ühiskonda huvitama kaasaegsemad poliitilised teemad (Franco diktatuur Hispaanias ja Vietnami sõda) ning teatrilt oodati mitte ainult poliitiliste teemade esitamist, vaid ka nendele konkreetsete lahenduste pakkumist, mistõttu Rootsi teatris kadus huvi iganenuna tundunud Gombrowiczi vastu aastakümneks (1973–1983). 1990ndatel tõusis tema teosed taas esiplaanile tänu „Päevaraamatu“ ilmunisele. (Ludawska 2004) Rootsi üks kuulsamaid lavastajaid Ingmar Bergman on lavastanud „Iwonat“ kaks korda: 1980. aastal Münchenis ja 1995. aastal Stockholmis. Viimases lavastuses mängis Iwonat näitekirjanik Peter Weissi tütar Nadja Weiss (Kuharski 2004b: 25; vt Lisa 2).

Kui Poola, Prantsusmaa ja Rootsi olid esimestena Gombrowiczi-lavastuste kaardile kantud, lisandusid sinna peagi Soome, Holland, Saksamaa, Itaalia, Norra, Taani.

Gombrowiczi-lavastuste rohkus Saksamaal annab alust üldistusteks. Tema vastuvõtus eristatakse kolme faasi. Esiteks aastad 1964–1970, mil teatrivaatajad tutvusid autori ja tema teostega. Ehkki Saksa vaatajaile tundusid Gombrowiczi näidendid keerulised, tõmbasid poola dramaturgile tähelepanu Poola poliitilised sündmused ja absurditeatri populaarsus. Selle perioodi silmapaistvaim lavastus oli 1968. aasta „Laulatus“ Schilleri Teatris Lääne-Berliinis, lavastajaks Ernst Schröder (vt Lisa 2). Kriitikute ja publiku silmis oli lavastus hästi õnnestunud ja see inspireeris Schröderit ja lavakujunduse loojat Josef Svobodat lavastama Schilleri teatris ka ülejäänud Gombrowiczi täispikad näidendid, viimasena nendest „Opereti“ 1972. aastal (Kuharski 2004b: 21). Teisel perioodil, 1970–1990, tõlgendati Gombrowiczi draamasid peamiselt identiteediküsimuste valguses ja autori rahvuslik taust jäi tagaplaanile. Kolmas periood algas 1990. aastast ja kestab tänapäevani, nüüd lavastatakse Gombrowiczit kui kaasaegse kirjanduse klassikut. (Pietrek 2004)

“Operett” on Gombrowiczi näidenditest kõige vahetumalt pärast kirjutamist lavastatud näidend. Draama valmis 1966. aastal ja kaks esimest “Operetti” jõudsid maailmateatri lavadele peaaegu üheaegselt 1969. aasta sügisel. Üks Itaalias (Aquila Teatro Stabile’s), kus lavastajaks oli Antonio Calenda, kes tõi sama näidendi samas teatris välja ka kümmekond aastat hiljem. Teine Pariisis (Théâtre National Populaire’is), lavastajaks Jacques Rosner, kes lavastuse ettevalmistamise ajal külastas Prantsusmaal Vence’is ka autorit ennast, pärast mida lootis trupp Gombrowicziga koostööd teha ka edaspidi, kuid autori surm 1969. aasta suvel katkestas need plaanid. (Giroud 2004: 35, Kuharski 2004a: 7) Jacques Rosneri lavastus oli menukas, seal leidis vaimukaid riime ja pikantseid nalju, rohkelt laulu- ja tantsustseene ning kupleesid, mida esitasid draamanäitlejad, kes olid võtnud proovide käigus laulu- ja tantsutunde. Max Schöndorf oli loonud suurejooneliselt toretseva lavakujunduse ja kostüümid, lossimiljööd andsid edasi värvifotode suurendused, millega saavutati võltsi tehisluksuse efekt. Karel Trow loodud muusikakujunduses kasutati Ferenc Lehári ja Johann Straussi valsse. Osalesid suure rahvusteatri kõige paremad karakternäitlejad, kes kujutasid tegelasi värvikate ja karikeeritutena, mängides neid stiliseeritult jäigalt, hüpiknukulikult, absurdelt. Parun Firulet oli kujutatud jahimehekostüümis, ta kandis monoklit, nad mõlemad Vürst Himalaj’ga hoidsid teenreid koerte kombel rihma otsas, et nad ei saaks märatseda, vargile

minna, naistele külge lüüa ega minema joosta, ning salk elegantseid teenreid puhastas kummardades härraste kingi. (Linnuste 2004: 75, 77)

Ameerika teatris ja elus valitseva rahulolu ning konformismiga ei ole kuigi hästi sobinud Gombrowiczi provokatiivsus, põlgus autoriteetide ning sotsiaalsete ja intellektuaalsete konventsioonide vastu (Sellar 2004: 2), mistõttu tema teosed leidsid pärast 1975. aasta „Laulatuse“ esietendust harva tee lavale. Allen Kuharski tõdeb, et Ameerika Ühendriikides on Gombrowicz olnud edukam „off-i“ ja „fringe’i“ muusana ning prognoosib, et ta jääb Ameerika teatris huvitavaks kirjanikuks noorte ja otsinguliste lavastajate jaoks ning et käesoleval sajandil hakkavad Ameerika teater ja Gombrowicz üksteist vastastikku defineerima, mille tulemusel saavutavad mõlemad uue ilme. (Kuharski 2004a: 14)

Viimase kümnendi Ameerika Gombrowiczi-lavastuste seast toob ta välja „Laulatuse“, mis sündis tudengilavastusena California ülikoolis Santa Cruzis 2003. aastal. Nii lavastaja, lavastusdramaturg kui ka Henrykut mängiv näitleja olid kõik alla 20-aastased noored. Lavastus algas misanstseeniga, kus Henryk oli keset lava kägardunud looteasendisse, esimesena sisenes Wladzio, kes tõi talle sõjaväevormi, millesse Henryk hakkas riietuma. Selline algus viitas Gombrowiczi viimasele näidendile „Operett“, kus samuti ilmub pärast sõda noor alasti tegelane. Lavastaja Blake Morrise leidlik lahendus kriipsutas alla Henryku nooruslikku olemust, millele ei olnud pööratud tähelepanu 1990ndate Poola ja Prantsusmaa suurtes lavastustes. Näitleja noorus ja alastiolek seostusid „Ajaloo“ peategelase, paljasjalgse Witoldiga, „Opereti“ Albertynka ja „Trans-Atlantiku“ alasti magava Ignacyga. (Kuharski 2004a: 12) Lavastuses kasutati butoh’st ja lavastaja Anne Bogarti töödest laenatud liikumisteatri tehnikaid (Kuharski 2004b: 29).

Totalitaarse režiimiga riikides oli Gombrowiczi lavastamine takistatud. Hispaania lugejatele oli Gombrowicz tuttav kui „Ferdydurke“ autor juba 1968. aastast, kuid Franco režiimi kultuuripoliitika ei lubanud tema näidendeid lavastada kuni 1980. aastateni. (Pietrek 2004) Toonases Nõukogude Liidus paistis silma Ukraina, kus julge sammuna 1989. aastal lavastati esimene Gombrowiczi näidend – „Operett“. Venemaa esimene Gombrowiczi-lavastus sündis alles kümme aastat hiljem, 1998 – Oleg Rõbkin tõi Novosibirski teatris „Красный факел“ („Punane tõrvik“) välja lavastuse „Iwona, Burgundia printsess“, mis osales V Venemaa rahvuslikul teatrifestivalil „Kuldne mask“ Moskvas ja võitis preemia kolmes nominatsioonis: parim draamalavastus, parim lavastaja- ja kunstnikutöö. Venemaal on teadaolevalt lavastatud ka pärast seda vaid „Iwonat“. 2005. aasta jooksul toimus Moskvas lausa kolm „Iwona“ esietendust: maikuus

Venemaa rahvusteatri pealkirja all „Pattude kuningas ja hirmude kuninganna“ („Король грехов, королева страхов“), lavastajaks Juri Urnov, sama aasta sügisel Meierholdi-nimelises kultuurikeskuses, lavastajaks Pavel Safonov, ja kõige intrigeerivama tõlgendusega tuli novembris välja Jevgeni Lavrentšuk Moskva Poola teatris (vt Lisa 2). Tema lavastuse žanrimääratluseks oli anti-müsteerium ja selle liikumis- ja valguspartituuri oli loonud noor lavastaja Lavrentšuk ise. Lavastust kirjeldati kui skandaalset ja kompromissitut. Valgevenes lavastati „Iwona“ alles 2004. aastal (Kuharski 2004a: 9).

Eesti ja Leedu esimesed Gombrowiczi-lavastused sündisid 1994. aastal: vastavalt Mati Undi „Iwona, Burgundia printsess“ ja Jacek Zembruski „Laulatus“. Läti kohta on andmeid seni ainult ühest lavastusest: 2007. aastal Riia Dailes teatris esietendunud vene lavastaja Roman Kozaki „Iwona, Burgundia printsessist“ (mida töö autoril õnnestus ka näha).

Käesolevaks ajaks sisaldab Gombrowiczi loomingu teatrimutatsioonide ja - hübriidide ajalugu tema teoste mugandusi filmi, televisiooni, raadio, ooperi, nüüdistantsu, *performance*-kunsti ja *happening*-ide jaoks ning vähemalt ühte sõnatut, kurtide esitatud liikumisteatri lavastust. „Operetti“ on kasutatud ka terapeutilise muusikateatri projektina vaimsete puuetega inimeste tugikodus Prantsusmaal (sellest räägib Nicolas Philibert'i film „La moindre des choses“ / „Väiksed asjad“). Animafilm on jäänud ainsaks žanriks, milles teadaolevalt ei ole veel tema loomingu alusel kunstiteost loodud. Alates 1989. aastast on umbes kolmandik kõikidest uutest Gombrowiczi-lavastustest valminud tema proosaloomingu põhjal. (Kuharski 2004a: 10) Gombrowiczi rahvusvahelisele levikule on aidanud kaasa tema näidendite abstraktsus, ta vältis poolalikke viiteid ja rõhutas metafoorsust. Nii on „Laulatus“ küll saanud inspiratsiooni poola ainesest, kuid on oma sisu poolest universaalne. Henryk võib olla nii poolakas, ameeriklane kui ka iraaklane. Allen Kuharski leiab, et isegi Gombrowiczi kõige isiklikuma ja ajaloolisema näidendis sõnum ei ole vähem „euroopalik“ või arhetüüpne kui „Iwonal“ või „Laulatusel“. (Kuharski 1998: 92, Kuharski 2004a: 13, 15) Gombrowiczi näidendid on inspireerinud ooperite loomist. Saksa helilooja Boris Blacher kirjutas ooperi „Iwona, Burgundia printsess“, mille esimesena lavastas Kurt Horres Wuppertali ooperiteatris (1973; vt Lisa 2), peategelast Iwonat kehastas noor Pina Bausch, luues oma vaikiva esitusega näitlejatöö meistriteose (see oli üks viimaseid lavastusi, kus Bausch enne oma koreograafi-karjääri algust mängis). (Kuharski 2004b: 22) Teise 1970ndate ooperi kirjutas Volker David Kirchner „Laulatuse“ põhjal. 1998. aastal järgis Saksa helilooja Ulrich Wagner nende

eeskuju ja lõi „Iwonal“ põhineva kammerooperi. Poola helilooja Krzysztof Sz wajgieril valmis aga näidendi „Ajalugu“ vaba tõlgenduse põhjal mini-ooper, mis kandis pealkirja „Paljajalu“ („Na bosaka“) ja mis esietendus Krakowis 1983. aastal. (Kuharski 2004a: 10)

Lisaks Gombrowiczi näidendite õnnestunud lavastustele klassikalises repertuaariteatris on tema kirjutised ringelnud alati boheemlikes, „off“-teatri ja -kirjanduse ringkondades, mis on aidanud kaasa tema tuntuse kasvule. (Kuharski 2004a: 5)

4. WITOLD GOMBROWICZI DRAMATURGIA EESTI TEATRIS

4.1. Witold Gombrowiczi avastamise taust ja üldpilt

Alates 1994. aastast, kui Witold Gombrowiczi esimene näidend “Iwona, Burgundia printsess” Vanemuise teatris esietendus, on eesti lavastajad pakkunud kokku neli Gombrowiczi dramaturgial põhinevat lavastust, mis moodustavad omamoodi Gombrowiczi avastamise aastakümne: Mati Unt lavastas „Iwona, Burgundia printsessi“ (1994) ja „Laulatuse“ (2000, mõlemad Vanemuises), Elmo Nüganen Toruńi linnateatris külalislavastajana „Laulatuse“ (2004) ja Marius Peterson „Iwona, burgundi printsessi“ (2005) Theatrumis. Lisaks nendele on toimunud mitmeid tutvustusüritusi, millest olulisemad on järgnevalt välja toodud. Gombrowiczi-lavastuste taustana on olulised nii Mati Undi varasemad poola dramaturgia lavastused kui ka poola avangardistliku dramaturgia üldine jõudmine Eesti lavadele, mille visas kulgemises oli oma roll nõukogude-aegsetel takistustel absurdidramaturgia mängimiseks.

Tõlkija Aleksander Kurtna peab poola kaasaegse dramaturgia avanguks eesti teatris **Leon Kruckowski** näidendi „**Vabaduse esimene päev**“ telelavastust, mis valmis Grigori Kromanovi käe all (1960) (Kurtna 1976). Poola dramaturgia süstemaatilise tutvustamise algust arvab ta 1965. aastast, millele järgneva kümnendi jooksul jõudis eesti publikuni 20 poola näidendi lavastust, 11 telelavastust ja 10 kuuldemängu. 1976. aastal ilmunud artiklis kurdab Kurtna, et eesti teatrisse ei ole veel jõudnud poola teatri „taasavastatud klassika“, millise viisaka sildi all ta esitleb kolme nõukogude võimu silmis mittedoositud avangardisti – Witold Gombrowiczit (kelle teosed olid Poolas keelatud); Poola futuristliku liikumise juhti Bruno Jasieńskit (kes mõrvati 1938. aastal Moskva vanglas) ja 1930ndate avangardkunsti liidrit Witkiewiczit (kes sooritas enesetapu nõukogude vägede sissetungil Poola 1939. aastal). Gombrowiczit ja Witkiewiczit hakati lavastama alles 1990ndatel, Jasieński näidend „Mannekeenide ball“ on aga siiani tõlkimata ja lavastamata.

Poola teatri mõju hakkas eesti teatripildis tunda andma aga 1960/1970ndate teatrimurrangu esilavastajate Jaan Toominga ja Evald Hermaküla teoreetilise taustana. Jerzy Grotowski uuenduslik teatrikeel inspireeris teatriuuendajaid kasutama oma 1970ndate stuudiotöös Vanemuise teatris Grotowski näitlejatreeningu metoodikat,

eksperimentaalse teatrilaboratooriumi harjutusi. Ka Andrzej Wajda ja Tadeusz Kantori lavastused (sh „Surnud klass“) mängisid oma osa, nendega tutvusid teatraalid lisaks kirjandusele ka otse Varssavi teatريفestivalidel. Tollase perioodi maailma avangardteatri otsingud olid sünteesitud siinsetesse lavastajataotlustesse. Eesti teatriuuenduse üheks tipuks kujunes poola kirjaniku **Jerzy Andrzejewski** romaani „**Tuhk ja teemant**“ alusel valminud Jaan Toominga lavastus (1976). Kuna Andrzejewski oli vahetult enne esietendust sattunud nõukogude-vastase avaldusega mittesoovitavate kirjanike hulka, otsustati Rein Heinsalu ja Jaan Toominga lavakompositsioon nimetada Andrzej Wajda filmi ainetel valminuks ja lavastuse pealkirjaks sai „Polonees 1945“. Lavastust, mida Jaak Allik nimetab geniaalseks ja mis tähistas uuendusliku keele edasiarengut eesti teatripildis, pärjati üleliidulise poola dramaturgia festivali preemiaga ja mängiti kolm aastat. (Allik 1991: 71–72)

Umbes 1990. aastast on teada üks täitumata jäänud soov tuua lavale Gombrowiczi „Iwona, Burgundia printsess“. Nimelt tutvustas Raivo Adlas näidendit Vanemuise teatri tollasele intendandile Linnar Priimäele, kuid sai põlgliku vastuse, et Gombrowicz on „poola juut“, ja lavastusplaanid jäid katki (Lindepoo 1996). Siinkohal peab täpsustama, et Gombrowiczit kutsuti tema pro-semiitliku suhtumise tõttu küll „juutide kuningaks“ (Gombrowicz 2007: 48), kuid pärit on ta puhtast leedu-poola aadliperekonnast.

Nõukogude ajal enamasti keelatud absurdidramaturgiat sai lavastama hakata pärast tsensuuri kadumist 1980ndate lõpul. Järgnenud absurdidramaturgia avastamise laines jõudsid lavale ka mitmed poola näidendid. Esile tõusid omaaegse teatrimurrangu tuumikusse kuulunud Mati Undi lavastused: Mrożeki „Tango“ (1989) ja Witkiewicz „Väikeses häärberis“ (1990). Tegelikult oli esimese poola absurdidraamana vaatajate ette jõudnud juba 1966. aastal **Slawomir Mrożeki „Viirastusliku öö“** telelavastusena (rež. Virve Aruoja), kuid tõeline avang teatris toimus Mati Undi lavastustega.

Kriitik Margot Visnapi sõnul üllatas Unt „**Tangos**“ peene, iroonilis-vaimuka režii ja tõlgendusega, mis jäi isegi ühiskondlike olude muutudes sotsiaalkriitiliselt aktuaalseks (Visnap 1994: 18). Lavastust tõlgendati nii poliitilise allegooriana, mõistukõnena eesti teatri olukorrast kui ka viitena Undi enda põlvkonna romantilisest revolutsioonilist kantud 1960. aastatele. „Tangol“ oli pikk lavaelu – 100 etendust. Andrus Vaariku Artur, Rein Oja Edek jt silmapaistvad näitlejatööd kinnitasid Undi oskust näitlejatega töötada. (Unt 1989: 167).

Juba järgmisel aastal pärast „Tangot“ tõi Unt külalisena Soome Rahvusteatri välja **Slawomir Mrożeki „Portree**“. Lavastus sai kõnekaks poliitiliste viidetega stalinistlikule

psühhoosile, samuti toonitas Margot Visnap lavastuses leidunud groteski, absurdi, säravaid kujundeid ja inimolemust alastikiskuvat tõekogemust, mida aitasid esile tuua Undi plahvatuslikult avaldunud lavastajakogemused (Visnap 1990: 5).

S. I. Witkiewiczi näidendi “**Väikeses häärberis**” lavastusest Noorsooteatri Salme tänava saalis sai Undi läbimurre suurele lavale. Tekst sobis lavastaja metateatraalse lähtekohaga alates esimestest sõnadest: “Võtame seda kõike kui draamat, kui draama algust.” (Visnap 1991: 45) Tähtis koht oli lavastuses unenäolisusel – tegevus näis toimuvat nii siin- kui sealpoolsuses, Ema Anastazja Anu Lambi kehastuses oli ühtaegu maine naine ja lehviv vaim. Kriitikute sõnul sõelus lavastus elu, mängu ja teatri vahekordi, kujutades näidendi tegevustikku tinglikult, võõritavalt teatraalselt, hea absurditajuga, fantaasiarikkalt ja kõneka muusikakujundusega. Stseenide tegevus ja helikujundus olid sünkroniseeritud meisterlikult, tehniliselt puhtalt ja tähenduslikult. (Samas, lk 48)

Poola dramaturgia lavastuste seas võib oluliseks pidada ka Andres Lepiku lavastatud **S. I. Witkiewicz**i draamat “**Hullumeelne ja nunn**” Ugalas (1990) ning Evald Hermaküla lavastatud **Bogusław Schaefferi** näidendit “**Proovid**” (maailma-esietendus Eesti Draamateatris, 1991).

Poola-lavastustega oli Unt tõusnud eesti esilavastajate sekka. Andres Laasik nimetas 1990. aastat Mati Undi aastaks (Laasik 1990), Rein Heinsalu kinnitas samuti, et teatris on Undi aeg (Heinsalu 1991: 9). 1990. aastal sai Mati Unt parima lavastaja preemia Mrożeki “Tango” ja Hugo Raudsepa “Vedela vorsti” eest. Samal aastal määras Poola Vabariik talle kolme poola näidendi (Mrożeki “Tango”, “Portree” ja Witkiewicz “Väikeses häärberis”) lavastusi silmas pidades ordeni “Kultuuriteene” väärtusliku panuse eest poola kultuuri ja kunsti levitamisel.

Premeeritud lavastaja ei jäänud aga loorberitele puhkama ja tõi 1994. aastal välja esimese **Gombrowicz**i näidendi eesti teatris – “**Iwona, Burgundia printsessi**” Vanemuises. Lavastus pälvis kriitikute tähelepanu ja esiletõstmise Vanemuise trupi uue ärkamisena pärast pikaajalist kriisi. Samas teatris lavastas Unt kuus aastat hiljem ka teise **Gombrowicz**i näidendi „**Laulatus**“, millele sai osaks eriline koht Undi lavastajaloomingus ja eesti teatripildis. Nende töödega oli Unt kinnistanud oma maine poola dramaturgia avastaja ja lavastajana (Visnap 1994: 18) ning slaavi hinge ja iroonia tundjana (Kordemets 1994).

Kaudselt oli Unt Gombrowicziga kohtunud tegelikult juba esimeses “Tangos” (1989) – viidete kaudu “Laulatusele”, mida näidend küllaldaselt sisaldab (laulatus, vana korda

taastav hamletlik kangelane jne). Kui Unt sama materjali juurde 2002. aastal tagasi pöördus, siis sisaldaski tema lavastus Eesti Draamateatris, mille pealkirjaks sai „**Tango (revisited)**“, rohkelt viiteid „Laulatusele“. Neid korjus võrreldes „Tango“ algtekstiga lausa mitmekordselt, mistõttu võib rääkida suisa uuest pöördumisest „Laulatuse“ poole läbi „Tango“ prisma. Unt lavastas 2004. aastal veel Mrožeki näidendi „Kaunis vaade“ Rakvere teatris ja oli oma poola-lavastustega täies tööhoos. Tal oli sihiks tuua välja ka Gombrowiczi kolmas täispikk näidend „Operett“, mis oli sisse kirjutatud isegi Vanemuise teatri tööplaanidesse 2006. aasta alguseks, ja mille rollide osas oli lavastajal näitlejatega kokkuleppeid, näiteks Rein Oja pidi mängima moemaestro Fiori (Oja 2007), kuid plaanid katkestas lavastaja surm 2005. aastal.

Huvi „Opereti“ vastu eesti teatris näib siiski jätkuvat. Hetkel on „Operett“ Vanemuise teatri lavastamisplaanides, esialgse info kohaselt plaanivad selle hooajal 2011/2012 välja tuua lavastajad Ain Mäeots ja Reik Pakk.

Gombrowiczi 100. sünniaastapäeva puhul aastal 2004 hoogustus temale pühendatud ürituste korraldamine kogu Euroopas. Eestis ilmus 2004. aastal Hendrik Lindepuu tõlkes Gombrowiczi näidendite kogumik „**„Laulatus“ ja teisi näidendeid**“, mis hõlmas kolme täispikka näidendit. See oli oluline lisa 1998. aastal tõlgitud „Päevaraamatule“. Need kaks trükist on jäänud seni ainsateks Gombrowiczi eestikeelseteks väljaanneteks.

Samal, 2004. aastal tõi Tallinna Linnateatri lavastaja ja peanäitejuht Elmo Nüganen Toruñi teatris välja „**Laulatuse**“. 2005. aastal lavastas kolmanda ja seni viimase Gombrowiczi-lavastusena Eestis Marius Peterson Vanalinna Hariduskolleegiumi teatriklassi abiturientidega „**Iwona, burgundi printsessi**“. Mati Undi, Elmo Nüganeni ja Marius Petersoni Gombrowiczi-lavastustest tuleb pikemalt juttu allpool. Peatun lühidalt veel kahel sündmusel, mille kaudu Gombrowiczit on Eestis tutvustatud.

2005. aasta septembris ja novembris eksponeeriti Tartus Eesti Kirjandusmuuseumis ja Tallinnas Eduard Vilde majamuuseumis Varssavi A. Mickiewiczzi nim. kirjandusmuuseumis koostatud näitusi: 1) „Witold Gombrowicz, Vence–Chiavari 1965–1968“, mis koosnes Gombrowiczi sõbra fotograaf Bohdan Paczowski fotodest, 2) „Mina, Gombrowicz“, kus tekstikatked Gombrowiczi teostest olid ühendatud fotomaterjaliga tema arhiividest. Näitus oli koostatud Gombrowiczi 100. sünniaastapäeva puhul (2004) ja selle jõudmist Eestisse organiseeris Poola Vabariigi Suursaatkond, mille töös tõuseb esile kultuurireferendi Sławomira Borowska-Petersoni rolli, kes koos abikaasa Marius Petersoniga on korraldanud mitmeid teisigi poola teatrit ja kultuuri tutvustavaid üritusi, nt

poola teatriuurija Małgorzata Sugiera korduvad loengud (kus ta on käsitlenud ka Gombrowiczi dramaturgiat), filmiprogrammid jne.

Huvitava täienduse pakkus poola tantsuprojekti jõudmine Eestisse, mis tõestas Gombrowiczi ideede realiseerimisvõimalust kehakeeles. Poola tantsutrupi **Dada von Bzdülów Theatre** lavastus „**Several Witty Observations (á la Gombrowicz)**“ (pealkirja võiks tõlkida kui „Mitmed teravmeelsed tähelepanekud (á la Gombrowicz)“) oli esietendunud juba 10. juunil 2004 Gdanskis, seega oli külalisetenduse ajaks, mis toimus Noore Tantsu Festivali raames 7. juulil 2009 umbes 70 vaatajat mahutavas Viljandi spordihoone saalis, mängitud juba viis aastat.

Lavastaja Leszek Bzdyl käe all valminud tantsuprojekti koreograafia olid loonud tantsijad-näitlejad ise: Katarzyna Chmielewska, Rafal Dziemidok ja Leszek Bzdyl. Poola ühe parema džässmuusiku Mikolaj Trzaska kirjutatud originaalmuusika oli väärtuseks omaette ja pakkus nauditavat kooskõla tantsuga. Tantsijad nimetasid muusikat oma muutuvate etenduste ainsaks kindlaks karkassiks – kuna igal esinemiskorral improviseeritakse umbes 30% ulatuses, on muusika abiks etenduse rütmi hoidmisel ja kujundite moodustamisel.

Lavastus sündis tantsutrupi avastusest, et viimase kümne tegevusaasta jooksul olid nad pidevalt kasutanud Gombrowiczi filosoofilisi lähtekohti – inimene on loodud inimeste vahel, identiteet on refleksiivne, reaalsus võib transformeeruda poeesiaks ja viimane omakorda abstraktsiooniks, vastandid loovad üksteist –, mistõttu uue projekti ideeks saigi „anda Gombrowiczile tagasi, mis talle kuulub“ (Bzdyl jt 2009). Etendajad rõhutasid projekti autonoomsust kunstiteosena, eitades konkreetsete tekstide olemasolu kindlate stseenide alusmaterjalina, kuid tunnistasid üksmeelselt, et kõige enam saadi inspiratsiooni „Päevaraamatust“ (samas).

Etendus algas juba enne saali sisenemist – Leszek Bzdyl laotas fuajees ootava rahva seas maha oma kampsuni, sooritas selle peal peapealseisu, ronis seejärel, pea ees, prügikasti ja palus ühel pealtvaatajal dressipluus ta jalgade otsa asetada – nii vahetasid keha ülemine ja alumine pool kohad. Seejärel heitis ta kivipõrandale, käed laiali, pakkudes allusiooni kannatavale Kristusele. Nii pakuti juba alustuseks vastandite mängu: kiiresti vaheldusid keha ülemine ja alumine pool, sakraalne ja profaanne pilt.

Seejärel suunati vaatajad saali, kus etendus jätkus juba lava peal. Ainsa naisesineja (Katarzyna Chmielewska) vaikivalt ja tõsiselt esitatud nüüdistantsu sooloonumbrid assotsieerusid Gombrowiczi draamade „kangelannadega“ – Iwona, Mania ja Albertynkaga... Järgnes koguka meestantsija (Rafal Dziemidoki) etteaste võimalikult

sültja kehakasutuse demonstreerimisega, mis mõjus tõelise antivormi tantsuna. Minapildi ja inimsuhete sõltuvust teise pilgust kujutas stseen, kus meestantsija (Bzdyl) hoidis põlvedel rõhtasendis naist, andes mõista nende omavahelist kokkukuuluvust, kuid mõlemad jälgisid terve misanstsenei jooksul pingsalt kolmanda tegelase reaktsioone, kes liikus nende ümber, ning niipea, kui too lahkus, kadus kogu pinge ka paari poosist, nad hakkasid ringi vaatama, nina kirtsutama, nihelema, vajusid laiali ja lahkusid samuti lavalt.

Enim tähelepanu vääris gombrowiczlikku kahtlevat-mõtisklevat tegelast (nagu näiteks „Ajaloos“ Witold) kujutava Leszek Bzdyl etteaste, milles ta kõigepealt korrutas tõsisel ja traagilisel poosil omaette „Pan“ (poola k. 'jumal'), seejärel pöördus kontrastselt erksas ja lõbusas toonis publiku poole: „Panie i panowie, c'est moi...“ ('Härrad ja prouad (poola k.), see olen mina... (pr. k)'). Seos jumala ja publiku vahel viitas Gombrowiczi ideele inimesest kui jumalast. Järgnevalt esitaski Bzdyl kiiresti vahetuvates stiilides numbri, kus balletiliigutustest said võitluskunsti žestid, mis omakorda muutusid varem nähtud turske tantsija sültja numbri paroodiaks – osutades, et inimene võib pidevalt muutuda vastavalt sellele, kellena teda näha tahetakse. Mitmes stseenis sai tähelepanu keskpunktiks püsti tõstetud sõrm või varvas, mõjudes hetkelise osutusena „Laulatusest“ ja „Ajaloost“ tuntud detailidele ja tõestades, et kehaosad võivad hakata elama omaette elu, valitseda peremehe üle, tõusta osadena tähtsamaks tervikust. Vastandeid rõhutas ka stseen, kus väike kõhn tantsija püüdis võimalikult kaua hoida põiki süles suurt ja tursket meest.

Kokkuvõttes esitas tantsulavastus piltide seeria tundliku sissevaatega Gombrowiczi põhiteemadesse: inimeste vahel tekkivad vormid, identiteedi refleksiivsus, kehaosade iseseisev elu, vastandite (suur ja väike, kerge ja raske, ülemine ja alumine, profaanne ja sakraalne jne) vastastikune loov mõju ning nende eri asetusest sündivad efektid, tähendused ja iroonia. Võrdluses sõnateatrilavastustega tõestas projekt Gombrowiczi filosoofia eduka tõlkimise võimalust kehakeelde ja vormiteooria immanentset performatiivsust.

Poola dramaturgia, mis muidu kipub eesti teatrile “kui kogeluu kurku kinni jääma” (Lindepuu 1996), hakkas Undi käes helisema. Gombrowicz leidis oma lavastaja Undis, kelle tõlgendusi täiendavad neile järgnenud Nüganeni ja Petersoni erineva teatrikeelega lavastused. Olulisteks taustasündmusteks said näidendikogumiku ilmumine, fotonäituse ja tantsulavastuse jõudmine Eestisse. Jõuliselt on Gombrowiczi tutvustamisega tegelenud nii tõlkija Hendrik Lindepuu kui Theatrumi trupi liikmed. Kokkuvõttes võib tõdeda, et

alates 1994. aastast, kui Gombrowicz tundmatu näitekirjanikuna esimest korda eesti publiku ette astus, on toimunud piisavalt teatrisündmusi ja tutvustusüritusi, mis kinnitavad, et Gombrowicz on eesti teatri teadvusesse jõudnud. Lavastuste retseptsioonis jäi puudu vaid Gombrowiczi teemade tundmisest, millist lünka käesolev töö püüabki täita.

Järgnevalt vaadeldavate lavastuste statistikast annab ülevaate alljärgnev tabel.

Pealkiri	Lavastaja	Esietendus	Etenduste arv	Külastajate arv	Teater
Iwona, Burgundia printsess	Mati Unt	14.04.1994	1995: 7 1996: 5 = 12 + 1994. aasta statistika ⁵⁰	1995: 1080 1996: 1000 = 2080 + 1994. aasta statistika	Vanemuine, väike maja
Laulatus	Mati Unt	17.03.2000	2000: 16 2001: 8 = 24	2000: 3400 2001: 2000 = 5400	Vanemuine, suur maja
Laulatus	Elmo Nüganen	08.10.2004	Eestis 2: 06.09.2005 Vanemuises, 07.09.2005 Eesti Draamateatris		Toruńi Wilam Horzyca nim. teater (Eestis: Vanemuise teatris ja Eesti Draamateatris)
Iwona, burgundi printsess	Marius Peterson	22.04.2005	2005: 15	2005: 655	Theatrum

4.2. Mati Undi lavastatud „Iwona, Burgundia printsess“ (1994)

Riiklik Akadeemiline Teater „Vanemuine“

Witold Gombrowiczi „Iwona, Burgundia printsess“

Tragikomöödia 2 vaatuses 4 pildis. Poola keelest tõlkinud **Hendrik Lindepuu**.

Lavastus ja kujundus: **Mati Unt**. Kostüümikunstnik: **Ene-Liis Semper**. Lavastaja assistent: Kuno Otsus.

Muusika: Röövel-Ööbik. Osades: Iwona – Liina Olmaru, Kuningas Ignacy – Ao Peep, Kuninganna Margarita – Raine Loo, Kroonprints Filip – Hannes Kaljupärv, Kammerherra – Rain Simmul, Iza, õuedaam – Merle Jääger, Cyril, printsi sõber – Andres Dvinjaninov, Inocenty, aadlik – Aivar Tommingas, Walenty, ülemteener – Ants Ander, Iwona tädid – Herta Elviste, Maimu Krinal, Kerjus – Kaido Maidla.
Esietendus 14.04.1994 Vanemuise väikeses majas.

⁵⁰ 1994. aasta kohta ei õnnestunud andmeid leida, hilisem teatrikroonikat koondav väljaanne „Teatrielu“ veel ei ilmunud ja Vanemuise teatril antud aasta „Iwona“ etenduste kohta statistika puudub.

Mati Unt oli juba ammu soovinud „Iwona, Burgundia printsessi“ lavastada (Unt, Mäeots 2000: 15). Ta valis selle Gombrowiczi näidenditest esimeseks, kuna see on kõige lihtsam, järgmisi pidas ta enda jaoks veel keerulisteks (Kordemets 1994). Näidend lummas teda hämaruse ja mitmekihilisusega, veidra seguga Pariisi modernismist ja slaavi hämarusest (samas). Sarnaselt Witkiewiczzi “Väikese häärberiga” sobis draama niivõrd, et algtekstide muutmise poolest (kuri)kuulus Unt ei hakanud seda ümber kirjutama. Ta järgis teksti, kuid lisas üksikud sisunüansse ilmestavaid sõnu ja ühe pikema repliigi (mille toon välja allajärgnevalt tekstilisandusi käsitlevas lõigus). Lavastuses oli näidendi neljast vaatusest saanud kaks vaatust neljas pildis. Lavastust mängiti Vanemuise väikeses majas kolm aastat ja see kogus u 3000 vaatajat.

Undi jaoks oli “Iwonas” oluline Hamleti motiiv. Hamletit käsitleb Unt kui ühte Euroopa kultuuri arhetüüpi ja tunnistab, et see pakub talle rohkem huvi kui teised arhetüübid – don Juan, don Quijote ja Faust (Unt, Mäeots 2000: 15). Ta nimetas näidendit sala-“Hamletiks” ja „Hamleti“ Ida-Euroopa variandiks (Tonts 1994). Hannes Kaljufjärvest, kes “Iwonas” mängis prints Filipi rolli, sai hiljem üks eesti teatri Hamleteid. “Iwonaga” samal aastal esietendunud Andres Lepiku lavastuses “Williamile” esitas Kaljufjärv, mängides Shakespeare’i-aegse näitleja Richard Burbage’i rolli, stseene „Hamletist“, kolm aastat hiljem mängis ta juba peaosa Mati Undi lavastatud “Hamleti tragöödias” (1997). “Iwonas” oli lavastaja lisanud viiteid „Hamletile“: Prints istub lavastuse alguses eeslavale, vaatab looma pealuuga tõtt ja puhub äraolevalt seebimulle. Kaljufjärve puhul märgati kohe tema sobitumist Undi käekirjaga, vajalikku sisemist ja välist vabadust, oskust liikuda naeru ja tõsiduse, iroonia ja siiruse skaalal (Purje 1995: 74). Lavastust kannabki hamletliku printsi energaetiliselt pingestatud mäng, talle sekundeerib kummalise plastika ja salapärase vaikimisega Liina Olmaru Iwona. Koos moodustavad nad poeetilise peategelaste paari.

Avastseenis ilmub Kaljufjärve Filip uhke ja tõsisena, temas väljendub intensiivne rahutus, ta on tüdinud õukonna-trallist ja otsib vastuhakku, muutust: „Kui ometi juhtuks midagi!“ Teda iseloomustavad jõulised žestid, uhke hoiak, trotslik ja enesekindel liikumis- ja kõnemaneeer. Värvikas õukondlaste ansamblis on Merle Jäägeri Iza isepäine, isemõtlej ja karakteriga naine. Võrdluseks võib tuua Roman Kozaki lavastuse Riias (Dailes teatris, 2007), kus Iza (Ieva Pļavniece) oli kujutatud modellina, sihvaka ja ilusa, kuid isikliku tahteta nukuliku seks-ikoonina. Iwona tädisid mängivatele trullakatele prouadele on lavastaja andnud lõbusaid ülesandeid, näiteks tuleb Esimesel tädil (Herta

Elviste) Iwonale sportliku eeskuju näitamiseks ise kerge ridvaga hüppata, kinnitades sõnu: „Miks sina teivast ei hüppa, kui kõik teised hüppavad?“

Liina Olmaru Iwona on pikas mustas kleidis ja väikese musta kübaraga, ühtaegu saladuslik, paindlik, elegantne ja kavalalt vaikiv. Esmailmumisel kannab ta suuri tumedaid päikesepille, mida võib tõlgendada nii viitena tema haiglaslikkusele kui ligipääsmatusele. Peagi võtab ta need ära ja järgneva lava-aja saadavad sündmusi tema suured ilmekad silmad (grimmiga rõhutatud). Iwona ei paista inetu ega haige, vaid intrigeerivalt müstiline ja kummaline. Erinevalt Kozaki lavastuse eemaletõukavast Iwonast (Rēzija Kalniņa), kelle puhul haigust ja „kopitanud haisu“ oli kujutatud nii miimika, plastika kui kostüümiga – kolepruunid riided, füüsilisele puudele omaselt vääändunud keha ja elutu pahupidi pilk –, on Unt toonud antivormi välja kui kõitva nähtuse, nii nagu see ka autori jaoks oli. Olmaru Iwona ei vasta teiste ootustele, ta on käitumiskammitaist vaba. Ta ei vasta sotsiaalsele situatsioonile, ta ei kuulu sellesse struktuuri, toimib omasoodu. Tema reaktsioonid on ootamatud – hüppab printsile sülle ja laliseb vaikselt, kõõlub tooliga, vaatab järsku üle pea või vastassuunas, matkib teisi, punnitab põski, ronib kapi tagant välja, tunneb ennast pingeolukordades vabalt, häirimatult (v.a lõpustseen, kus ta surma eelaimduses ehmununa näib). Tal on oma kehapoesia. Ta on pidevalt liikumises ja muutumises: liugleb, veereb, ronib, valgub, vääändub, keerdub, kagardub ja sirutub. Sellisena meenutab ta pigem kodulooma kui inimest, pärinedes seega pigem loodusest kui kultuurist.

Raine Loo Kuningannas ilmneb naiselik salapära, heitlikkus ja muutlikkus – viimases vaatuses loeb ta luulet vaheldumisi valitsejannalikult otsustava ja range tooniga ning tüdrukulikult õrna, trotslikult sosistava häälega, kehakeeles lisandub lendlevus, hüplevus ja suured pateetilised žestid. Tema varasem range rühikus muutub poeesia mõjul antivormile omaseks paindlikkuseks (struktuuritumaks). Õukonna rangevormilisuse ja Kuninganna muutliku sisemuse konflikti illustreerib Kuninga rõhutatud etteheide: „Sina ei pea nõtkuma, teised peavad sinu ees nõtkuma!“

Kolmandas pildis kumuleerivas segaduses omandab näitlejate mäng üha ekspressiivsemaid jooni: Margarita ja Iza karjuvad afektiivselt, Filip ründab vanemaid ja Kammerhärart peaga kõhtu, Izaga truuduse murdmist esitab Prints agressiivset seksuaalkäitumist imiteerides.

Lavastaja on üksikuid kohti täiendanud või muutnud, võimendades näiteks teksti metateatraalsust. Neljanda pildi luule-stseenis teatab Kammerhärta diivani tagant, kuhu nad Kuningaga on peitunud, kõva häälega: „Siseneb Kuninganna.“ Lavastaja ühineb

gombrowiczliku abstraktsioonide-põlgusega (mida on nimetatud ka anti-akadeemilisuseks), kui laseb Kammerhäräl poetada Kuninga targutuse „Võta kokku oma elegantsus, graatsia, taktitunne, rafineeritus...“ vahele veel ühe võõrsõna: „teatraalsus“. Selles võib näha nii vihjet lavastaja teatrimaitsele kui ka osutust õukonna teatraalsele olemusele.

Näidendi vormipõhised rõhud joonistuvad lavastuses selgelt välja. Lõpustseeni tähendust võimendab Kuninga demonstratiivselt korduv sassiajamine, kas pidusöök on korraldatud „surma või pulma“ auks. Rõhukoht lisab tragikoomilist nooti – õukonnale on ükskõik, kummal puhul lauda istutakse.

Kõige pikem tekstilisandus esineb samuti lõpustseenis. Märkamatult on sisenenud suure telekaameraga statist, kaamera ees hakkab Kammerhärä justkui kokandussaates esinedes reklaamima kala, kuid mitmetähendusliku iroonilise tekstiga: „Näiliselt on see tagasihoidlik kala, kuid oma tõeliselt olemuselt on see aristokraatlik, piisab, kui öelda, et tal pole konte, vaid luud. Milline suurepärane kaste, justkui hapukoor, kuid ometigi midagi endast paremat, midagi ülevamat. Milline maitse – terav, pikantne, efektne, paradoksaalne! Ma olen kindel, et kõik hindavad seda, sest kunagi ei ole ma näinud nii elegantset seltskonda.“ (tekst 25. novembri 1995 etenduse salvestusest) Undi ironiseerib aristokraatlikku tegelaskonda, tõmmates paralleele õukonna ja kastme vahele – mõlemad on välised, vormilised, efektile rajatud.

Lõpp on monumentaalne – punase valguse ja ülev-traagilise muusika saatel läheb Iwonale kurku, ta hakkab keerlema eredas valgusvihus (välja valgustatuna spetsiaalselt käsiprožektorit hoidva statisti poolt), kõike filmib kaamera – toimub avalik hukkamine. Surnult jääb ta kaunis poosis pingile selili lamama, pea üle ääre rippu – ta näib õrn ja kaunis, tema surm tundub traagiline, nagu tõelistel kangelannadel, Antigonel või Jeanne d’Arcil, kellest Unt hiljem lavastusi lõi. Võõritavat groteski pakuvad pingi taha ühtseks rühmaks koondunud õukonnategelased, kes kehastavad taastatud vormi, ilmetu näoga sööki edasi mugides.

Lavastaja enda loodud lavakujundus pakub mugavat ja multifunktsionaalset mängupaika – ühe ja sama sisustusega tuba võib olla nii välis- kui siseruum: roheline põrandakate on muru või vaip, valge metallpink – pargipink või diivan. Toaseina ülemineäär on madal ja lai, tegelased saavad selle peale ronida, sisenedes tähenduslikku lisa-mänguruumi. Vahepeal kukerpallitab seal üksinda Iwona – eriline asetus ruumis on ühendatud erilise kehakasutusega. Seina äärel kõnnivad ka Iwona ja Prints, kui lähevad jalutama, et „teineteist armastama hakata“ – sünnib romantiline pilt kõrgel üksteisele

lähenevast lillega printsist ja kummalisest printsessist. Stseen on nii teatraalne, metateatraalne, emotsionaalselt mõjus kui ka semiootiliselt tähenduslik (tundekõrgustesse tõusmine, oma tee käimine, ääre peal olemine jne).

Sarnaselt lavakujundusega esineb kostüümides läbi lavastuse vaid üksikuid variatsioone, kuid kõik need sobivad üldatmosfääri ja tõstavad esile tegelaskujude eri nüansse – Filipi printsilik valge särk ja mustad püksid, Iwona graatsilisust ja lummapuudust (ristpaeltaga dekoltee) rõhutav pikk must kleit, Kuninganna küpsuse võlu toonitavad värvikad ja naiselikud tualetid (luule-stseenis ööriided: tume öösärk suure valge kuninglikult krousitud kaelusega).

Rekvisiitide abil lisandub leidlikke hetki – kapi sahtlitest ilmuvad välja näiteks kummist soojenduskott (mille puhumine Iwona poolt ootamatu huilge esile kutsub) ja hakklihamasin (milles Kammerhärri ploomikive purustab).

Kokkuvõttes on lavastuses rikkalikult ja leidlikult kasutatud kõiki teatri märgisüsteeme. Vormiteoreetilisest seisukohast on tegevustiku rõhud ja vastandid välja toodud (aristokraatlik õukond vs Iwona, stereotüüpne vs autentne, abstraktne vs konkreetne, kõrge vs madal jne). Vastandeid kasutades on lavastuses loodud nii sisepingelised tegelaskujud kui situatsioonid. Antivorm on esitatud mõistatusliku ja köitva nähtusena, mida esindab Olmaru originaalse plastikaga Iwona. Tema konflikt õukonnaga (vorm) ei mõju mitte vaenuliku, vaid köitva vastasseisuna. Lavastus liigub tekstiga ühes suunas, selle intellektuaalsust välja tuues, samas mängulisust rõhutades ja täiendades. Seejuures sarnaneb näitlejate mängulaad Gombrowiczi teatriesteetikaga, rõhk on teatrailsusel ja efektidel kui eesmärgil omaette. Visuaalsed kujundid esinevad tihedas põimingus lavastuse mängulise partituuriga.

Retseptsioon tõstis õnnestunud lavastuses esile näitlejatöid. Raine Loo Kuningannas nähti näitlejanna *comeback*'i pärast tipprolle Toominga legendaarsetes 1970. aastate lavastustes. Liina Olmaru Iwonat kirjeldas Andrus Laansalu kui mittedefineeritavat eksistentsi vormi, lõpmatu intensiivsusega suletud hermeetilist ruumi, koonduvat sügavikku (Laansalu 1994) – tähelepanek, mis läheneb vägagi antivormi tunnuste loetelule. Ka lavastaja Unt nimetas Iwonat üheks paremaks naisrolliks, mida ta elus on näinud (Unt 1999). Toodi esile, et näitlejad mängisid tervikliku ansamblina, lähtekohaks näitlejaloomingu vabadus. Leiti, et külalislavastaja oli mõjunud Vanemuise näitetrupile elustavalt (Kruus 1994), "Iwona, Burgundia printsess" peeti viimase kümne aasta parimaks lavastuseks Vanemuises, teatri uue ärkamisaja tähistajaks ja avangardteatri maine taastajaks (Kapstas 1994). Hiljem on Mati Undi "Iwona" omandanud lausa

kultuslavastuse maine (Nõlvak 2005). Kokkuvõttes tõdeti, et “Gombrowiczi teatri poeesiat nii hästi võimendav mänguline intensiivsus äratas imetlust ja tõi silme ette Jaan Toominga parimate lavastuste intriigeerivad näitlejatööd” (Visnap 1994).

4.3. Mati Undi lavastatud “Laulatus” Vanemuise teatris 2000. aastal

Teater Vanemuine

Witold Gombrowiczi „Laulatus“

Tragikomöödia 3 vaatuses. **Mati Undi lavaversioon Hendrik Lindepuu tõlke alusel.**

Lavastaja ning lava- ja muusikakujundaja: **Mati Unt**. Kostüümikunstnik: **Jaanus Vahtra**. Tantsud: Marika Aidla. Lavastaja assistent: Raine Loo. Osades: Ignacy (Kõrtsmik, Isa ja Kuningas) – Raivo Adlas, Katarzyna (Kõrtsmikuproua, Ema ja Kuninganna) – Külliki Saldre, Henryk (Sõdur, Poeg, Prints ja hiljem Kuningas) – Riho Kütsar, Wladzio (Sõber ja Õukondlane) – Margus Jaanovits, Joodik (Suursaadik) – Hannes Kaljujärvi, Joomakaaslane (Aukandja, Kantsler ja Reetur) – Andres Dvinjaninov, Mania (Teenijatüdruk ja Printsess) – Karin Tammaru. Joodikud, aukandjad, õukondlased, reeturid, leinajad – Liisbeth Küün, Mari Arold, Jaanika Palm, Berit Petolai, Angela Hiiekivi, Mirtel Pohla, Triin Voorel, Marko Mäesaar, Randel Veerits, Indrek Apinis, Tanel Jonas (Emajõe Suveteatri stuudio). Inimesed – Mai Jägala, Margus Unt, Kalle Ainsalu.

Esietendus 17.03.2000 Vanemuise teatri suures majas.

“Laulatuse” lavastamise ideed näis Mati Unt kandvat vähemalt “Iwona, Burgundia printsessist” saadik. Gombrowicz oli Undi üks lemmikautoreid ja “Laulatust” nimetas ta eelmise sajandi üheks pöördelisemaks ja samas kõige vastuolulisemaks näidendiks (Kapstas 2000: 11).

Lavastajale oli oluline peategelane kui Hamleti arhetüüp, mässuline prints, lavastuses oli lisatud viiteid „Hamletile“. Etenduse alguses fikseerib Henryk „Hamleti poosi“. Ka Joodik, kelle osatäitja Hannes Kaljujärvi on äsja mänginud Undi lavastuses „Hamleti tragöödia“ (1997) Hamletit, võtab II vaatuses, kui on tellinud pitsi viina, õlut ja heeringat, ühel hetkel purjus inimese automatismi ja vabadusega mõtliku poosi ja lausub “aeg liigestest on lahti”.

Lavastama asudes kirjutas lavastaja näidendist oma lavaversiooni, muutes algteksti kolmes aspektis: 1. kirjutas vabavärsilised lõigud ümber ebakorrapäraseks jambiks, 2. jättis välja mõned minimaalse tekstiga kõrvaltegelased (Politseiülem, Pandulf), 3. lisas Gombrowiczi päevaraamatust ühe motiivi ja ühe lõigu. Esimest muutust peab lavastaja kõige olulisemaks. Kui Gombrowicz kirjutab draama eessõnas, et korduvalt saab näidend „selgelt Shakespear’i paroodia ilme” (Gombrowicz 2004b: 61), siis vabavärsiliste lõikudega jambiliseks kirjutamisega soovis lavastaja seda ilmet võimendada. Mati Undi versioonis on lausete sisu jäänud samaks, tihtipeale on mõte edastatud selgemini kui sõnasõnalises tõlkes. Enamik sõnamänge (sealiha, seaviin, seatapja, sea-Manka), mis kõlaks usutavalt igas kirjanik-lavastaja Undi inerpreteeringus, oli „Laulatuse“ originaalis juba olemas. Lavastaja täiendas teksti mõnede eestikeelsete nüanssidega, nt dialoogis

Joodiku ja Henryku vahel: „Et missa? – Missa jah. – Ja missa tahad? – Missat, noh.“ (Gombrowicz 2000b: 42). Teises punktis toodud muutuses oli olulisem otsese vastasseisu kadumine Henryku ja rooma-katoliku kiriku kardinali Pandulfi vahel, kuid kuna lavastuses oli nagunii esitatud maise ja sakraalse laulatuse vastandus selgelt, tuli ideeline vastasseis ka ilma selleta välja. Kolmandas punktis nimetatud muutusega oli kõige olulisem „Päevaraamatust“ laenatud lõigu lisamine, mis algab sõnadega: „see on kaasaegse inimese draama“ (Gombrowicz 1998: 63) See idee oli esitatud kui kokkuvõte, kontseptsioon, võimendades välja lavastuse monumentaalses lõpus, kus keset „tormi“ ja „välke“ „karjub selle välja“ lühtri küljes rippuv valges ülikonnas Joodik, taustaks Michael Nymani „Memorial“. See annab sõnumi, et lavastus räägib ateistlikust ja ratsionaalsest inimesest, kes püüab muutavas reaalsuses ise oma järeldusteni jõuda, mõistuse (mitte usu) abil parimat võimalikku teed leida. Henryk on eksistentsialistlik Hamlet, koondpilt maailmas oma lahendusi leida püüdvast inimesest, kes on kaine, tänapäevane, teadlik, haritud ja orienteeruv (Gombrowicz 1998: 58). Peategelase riietus – sinine pluus ja mustad viigipüksid – räägivad üht keelt asjaliku ja ratsionaalse inimese ideega. Lisatud tekstilõik lõppes sõnadega: „vormi kaudu tekkinud tegelikkus hävitab ta“ (Gombrowicz 1998: 63) – nende kaudu kõlas laval ka „vormi“-sõna. Lõpupildiga realiseeris Unt ühtlasi üksühele autori päevikus esitatud visiooni, et „Laulatuse“ peab lavale tooma unena pimeduses, „mida võivad valgustada vaid valgud“ (samas, lk 64).

Lavastus tõi välja Gombrowiczi idee inimeste vastastikusest loovast mõjust, vormide tekkimisest, inimestevahelisest jumalast. Wladzio annab Henrykule julgust, põlvitamisega loob poeg isast kuninga, austus hoiab kuningat troonil jne. Kogu lavastus oli üks vormide tekkimise, nendega kohanemise ja nende vastu võitlemise jada. Vormi mõju illustreeriti teatraalsete võtetega ja filosoofilist sisu selgitasid metatasandil muusika sõnad (kavalehele olid lisatud laulusõnad). II vaatuse „mõistliku jutu“ ajal kõlab kõigepealt Stingi laul „Shape of my hearts“, mille sõnad avavad Joodiku tegevuse eesmärgi: ta ei mängi ei raha ega au peale, vaid selleks, et leida vastus, avastada juhuse salajane geomeetria, varjatud seaduspära. Pärast inimestevahelise jumala idee tutvustamist Henrykule kommenteerib aga Leonard Coheni laul „First we take Manhattan“ metatasandil, et Joodik üritab muuta süsteemi seestpoolt.

Undi ja Gombrowiczi teatriesteetika sobisid hästi. „Teater on teater,“ ütleb Unt. „Näidendis näitleja mitte üksnes et mängib teatud isikut, vaid ta on ka näitleja. Näitlemine on näitlemise parodeerimine.“ (Unt, Blomstedt 1993: 56) Gombrowiczil on sarnane käsitus: „Tegelased näidendis ei väljenda end loomulikult; nad on kogu aeg

kunstlikud, näitlevad pidevalt.“ (Gombrowicz 2004b: 60) Eriti selgelt oli Undi lavastuses järgitud Gombrowiczi juhtnööri näidendi lavastamiseks: „kõik on vaid ettekääne ühinemisele selleks või teiseks efektiks“ (samas). Lavastuse kude koosnes rütmistatud „efektidest“, vahelduvatest vastandlikest piltidest: tõsine vaheldus pöörasega, vaikne valjuga, mõtteteater vaatemänguga, pühadus madalusega, monoloog polüloogiga, kuninga piduliku kummardamise stseen tema kukutamise anarhistliku stseeniga (kus stroboskoobivalgus „võõpas“ kogu lava must-valgeks ja tegelaste liikumise katkendlikuks, reetur keerutas suurt musta lippu, andes edasi mustade jõudude vallapääsu, salapära ja „revolutsioonilisuse“ tunnet).

Metateatraalsusele oli aldis algtekst, Unt täpsustas kohti teksti, žestide, miimika, valgustuse jm märkidega. Kui Henryk kurdab I vaatuses, et ta on täitsa üks, tonksab Wladzio teda ja osutab saali poole, mis täis rahvast. Henryku III vaatuse monoloogi ajal katkestab aga lavaillusiooni nn töövalgus, Henryk tuleb lava servale ja lausub: „Mäng. Oletame, et see oli mäng.“ (Gombrowicz 2000b: 68) Null-märgilise valgustuse tõttu tunnevad vaatajad end äkki „reaalsuses“ olevat.

Joodikut kehastas Hannes Kaljujärvi, kes oli Undi lavastatud „Iwona, Burgundia printsess“ mänginud prints Filipit. Tema Joodik oli mitmeplaaniline tegelane, kelle tegelik pale näib paljastuvat vaid hetkel, kui II vaatuse „mõistliku jutu“ ajal aeglaselt lausub: „Ka mina olen muide preester.“ (Gombrowicz 2000b: 42) See avab ta tegeliku olemuse – ta on inimestevahelise kiriku preester. Joodikust ei saanud lavastuses hetkekski tavaline joodik, tema pinges, pidevalt kohalolev ja „esitav“ mäng, võime süüdata osutusega lamp või ühendada Wladzio-Mania paari, muutis ta peaaegu üleloomulikuks jõuks ja tegevustiku lavastajaks. Muljet võimendas tema väljanägemine (must nahkmantel (Joodikuna) või valge ülikond (Suursaadikuna)) ja füüsiliselt virtuoosne mäng (tõeline biomehaaniline näitleja), mis täiendas verbaalset teksti ja lisas energiat lavarealaalsusesse. Gombrowiczi näidendites võib täheldada passiivsemaid (Iwona, Albertynka) ja aktiivsemaid (Joodik, Witold) antivormi-tegelasi. Joodik oli jõuliselt kehastatud viimane tüüp – ta tegutses tõhusalt ja järjekindlalt igal võimalusel korra õõnestamise ja pühaduste kukutamise nimel.

Joodiku sõrmega osutamise žesti mõjule viitab juba kavaleht, kus on esikaanel pilt Michelangelo Sixtuse kabeli laemaalist (teemast Genesis, Aadama loomine) ja kus sisaldub tekst sõrmest kui relva psühholoogilisest algupärast. Puudutusel on lavastuses täidesaatev jõud eri tähendustes: loomine, kukutamine, võidmine, laulamine jne. Sõrm hakkab elama oma elu, süütab osutamisega prožektori, tirib omanikku lae poole, laseb

endale toetuda nagu seinale, lõikab tormi läbi nagu noaga, muutub vastuhaku sümboliks, üleloomulikuks jõuks. Lilian Vellerannal on tabavalt võrrelnud sõrme Gogoli ninaga (Vellerand 2000: 15). Kõik näidendis sisalduvad erinevad puudutuse tähendused on lavastuses välja mängitud, neile on lisatud III vaatuses vanematepaari kahe näpuga osutatav „äraneedmine“ ning etenduse lõpus puudutus üle rambi – Henryk palub, et publiku käed teda puutuks, et inimesed raskel hetkel, kus ta laseb end vangistada, annaks talle oma puudutusega jõudu (võib-olla ka õigeksmõistmist?) – sest kõik sünnib ju inimeste vahel. Ta ulatab käe üle lavaääre saali ja enamasti puudutuse ka saab. Misanstseenile lisandub koguduslikkuse tunne.

Ka Wladzio ja Mania olid mängitud pigem ideena, esimene normaalsuse kehastusena ja teine nukukesena, kes räsitud välimusega nurgas istub või pruudikleiti kannab. Siiski Manial II vaatuse lõpus ilmekas nüüdistantsu-stiilis stseen, kuid see haakus rohkem lavastuse üldise kehalisusega, sõnades väljendamatut rõhutamise ja olukorra pingelisuse väljendusega. Lavastuse kehalisuse-dominanti kinnitasid tegevustiku vahele põimitud tantsud, mis noorte stuudiokasvandike rühma poolt esitatuna löid kord kujundeid, kord täiendasid muusika sõnu („Žuravli“), pakkudes visuaalselt köitvaid vahepalasid, „meeleolupilte“.

Lava oli suur vaba pind kõikideks vormitransformatsioonideks. Lavakujunduslik kontseptsioon rõhutas lava ulatust ringhorisondi valgustamisega punaseks või näitleja kõndimisega ringhorisondi taga, mis laiendas tegevusruumi. Lava haaras ka saali, kui õun sinna veeres või saaliuksed pauguga suleti, kui Kuningas esireas istuval härral või proual välja käskis minna või kui Henryk publikult puudutust palus.

Lavakujunduses oli oluline roll kahel hiielemendil: lühtril ja tankil. Tanki peal ronisid ja selle nina ees kükitasid tegelased, tanki esituled vilkusid, elustades masina, pöördlava liikumisega ilmus tanki üks või teine külge. Lisaks mängulisele funktsioonile oli tank pidevalt lavategevuse taustal seisev suur sümbol Teisest maailmasõjast. Sõda meenutas end III vaatuses, kus tegevusse sekkusid sõjateated, Kantsler tõmbas taskust ajalehe ja hüüatas „Sõda!“, seejärel oli taamal kuulda kahurikõminat ja Ema muretses, kuhu ta gaasimaskid pani. Kuid vaatamata teksti-viidetele jäi tank lavastuses eelkõige sõja tummaks tunnismärgiks, mängu käigus tankile kui sõjamasinale kordagi ei viidata. Mängitakse nii tanki peal, kõrval, sees kui all, kord on ta kõrgendik, kust Isa kõnet peab, kord varjualune reeturitele. Ka tulistamine kostab hoopis lava alt.

Teine lavakujunduse põhielement oli suur, kuldset värvi ja lehtornamendiga lühter tanki kohal. Lühter lõi oma vaikiva kohalolekuga lossi pidulikku atmosfääri

(elektriküünlad põlesid) ja viitas sakraalsele või inimestevahelisele kirikule. Olulise tähenduse lisas etendust alustav mustvalge film, kus näidati kirikutorni kukkumist ja kirikust suure risti välja kandmist. Tõlgendatav sõjapildina, on filmilõik vormiteooria seisukohast ka viide ristiusu märgi väljaviimisele kirikust – järele jääb tühi kirik, inimestevaheline kirik.

Kogu mäng oli esitatud teatraalses, performatiivses ja metafoorses (tiivaripsutamine, tallalakkumine, käte löömine, ümber lükkamine, energia pumpamine) võtmes. Domineeris lahtine, varjamata reegliteta teatrimäng. Teatrimärke kasutati mobiilselt, kehtis reegel, mida Peeter Torop on kirjeldanud: “vahendatakse märke, aga mitte tähendusi, semiootikat, aga mitte semantikat.” (Torop 1999: 66).

Lavastus pälvis mitmeid tunnustusi. Silmapaistvam neist Mati Undile antud parima lavastaja preemia 2000. aasta lavastuste “Laulatus” ja “Meistri ja Margarita” eest. 2001. aasta sügisel toimunud teatrifestivalil “Draama 2001” esindas “Laulatus” Vanemuise teatrit ja Joodiku–Suursaadiku osatäitmise eest pärjati Hannes Kaljujärv Raudroosiga.

Vanemuise draamatrupp valis “Laulatuse” oma 2000. aasta parimaks lavastuseks, seejuures pälvisid teatrisisest esiletõstmist pea kõik “Laulatuses” suuremaid rolle mänginud näitlejad: Riho Kütsar valiti aasta parimaks meesosatäitjaks Henryku rolliga, Hannes Kaljujärv parimaks meeskõrvalosatäitjaks (Joodik “Laulatuses”, Woland “Meistris ja Margaritas”), Karin Tammaru parimaks naiskõrvalosatäitjaks (Mania “Laulatuses”, Anna “Meistris ja Margaritas”).

Teatrikriitikud hindasid “Laulatuse” ajakirja Teater. Muusika. Kino aastalõpuankeedis hooajal 1999/2000 paremuselt teiseks lavastuseks (seda edestas B. Frieli / P. Pedajase “Aristokraadid”) ja üheks paremaks esietendunud tõlkenäidendiks.

Reet Neimar ütles, et vaatas “Laulatust” kui teatriuuduse-aegsete vahendite elavat entsüklopeediat (Neimar 2002). Retseptsioon pidas kõige tähtsamaks, et “Laulatus” erineb kogu olemasolevast teatripildist. Oma kehalisuse, metafoorsuse ja aktiivse mänguga asetus lavastus 1960.–1970. aastate teatriuuduse pingevälja. Seoseid tollaegse teatriuudusega leidis küllaga: grotesksed hääled, žestid ja miimika, üliteatraalsed topeltmängud, metafoorid jne. Kuid ka puhkenud tõlgenduspoleemika meenutas kunagist teatriuudust. Kokkuvõttes võib sedastada, et autori mõttega kongeniaalne “Laulatuse” lavastus elavdas eesti teatrimõtet.

4.4. Elmo Nüganeni lavastatud „Laulatus“ (2004)

Toruńi Wiliam Horzyca nimeline teater

Witold Gombrowiczi „Laulatus“ (*Ślub*)

Lavastaja: **Elmo Nüganen** (Eesti). Kunstnik: **Anna Sekula**. Osades: Ignacy (Isa ja Kuningas) – Vldas Bagdonas (Leedu); Katarzyna (Ema ja Kuninganna) – Jolanta Teska; Henryk (Poeg ja Prints) – Sławomir Maciejewski; Wladzio (Sõber ja Õukondlane) – Tomas Mycan; Mania (Teenijatüdruk ja Printsess) – Maria Kierzkowska; Joodik – Jarosław Felczykowski ja Paweł Tchórzelski; Joodikud – Niko Niakas, Filip Fratzak, Paweł Kowalski; Kantsler – Marel Milczarczyk; Politseiülem – Gregor Wiśniewski; Kammerhärä – Ryszard Balcerek; Aukandja – Filip Fratzak; Reetur-Aukandja – Paweł Kowalski; Daamid – Anna Romanowicz-Kozanecka, Ewa Pietras, Teresa Stepień-Nowicka; Piiskop Pandulf – Niko Niakas; Lakei – Niko Niakas.

Toruńi linnateater oli juba kümme aastat varem esitanud Tallinna Linnateatri peanäitejuhile ja lavastajale Elmo Nüganenile kutse tulla lavastama, 2004. aastal sai kutse vastuvõtmisel otsustavaks võimalus kaasata leedu näitleja Vldas Bagdonas, keda Nüganen peab üheks paremaks näitlejaks, kellega ta koostööd on teinud (Nüganen 2005). Ka Eimuntas Nekrošius lavastustest tuntud Vldas Bagdonas hindas koostööd Nüganeniga kõrgelt (Põllu 2005b).

„Laulatus“ esietendus 8. oktoobril 2004 Toruńi Wilam Horzyca nim. teatris. Eesti teatripublikul oli võimalik näha kahte külalisetendust järgmisel aastal festivali DRAAMA välisprogrammi raames (06.09.2005 Vanemuise teatri suures majas ja 07.09.2005 Eesti Draamateatri suures saalis).

Selleks ajaks kroonisid lavastust juba Opole teatrifestivalil „Poola klassika“ võidetud neli preemiat: Elmo Nüganeni lavastajapreemia, Anna Sekula kunstnikupreemia, Vldas Bagdonase ja Sławomir Maciejewski näitlejapreemiad.

Ajaleheintervjuus ütleb lavastaja Nüganen, et tõlgendas näidendit peategelase unenäona, milles ümbritsevad inimesed hakkavad alateadvuse mõjul käituma nii, nagu peategelane kardab, et nad võiksid käituda. Kuna tegevuse taustaks on Teine maailmasõda, ei näe Henryk unes aga mitte ainult isiklikke, vaid kogu ühiskonna alateadvust piinavaid küsimusi. (Nüganen 2005) Kunstnik Anna Sekula kiitis lavastaja põhjalikku tekstianalüüsi, millist oli varem kohanud vaid poola legendaarse lavastaja Konrad Swinarski juures õppides (Laasik 2004a).

Realistlikku stiili viljelevale lavastajale suuri tinglikkusi lubava näitemängu pakkumine tundus huvitava sammuna. Realiseerus see, mille üldistavalt sõnastas Andres Laasik: „Näidendit, mida võib analüüsida ka kui deklaratsioonide jada, sai näha nüüd kui arenevate tegevuste rida.“ (Laasik 2004b)

Lavastuse avastseenis jalutab kaugel lavasügavuses avanevate pannood vahelt (taustal paistmas tulekahjukuma) eeslavale sõduririietes Henryk (Sławomir Maciejewski),

sein tema selja taga sulgub, tõmmates kindla piiri sõjasündmuste ja uue reaalsuse vahele. Lava pimeneb, hetk hiljem näeme tühjal laval Henrykut kägardunult maas – justkui magades, kuid väga rahutut und. Ta ajab end istukile ja hakkab rääkima, mõjudes lihtsa noormehena rindelt, kelle teadvus on sõjakoledustest häiritud. Wladzio (Tomas Mycan) ilmub, selg ees, ja kummalisel nõtkuval sammul, kinnitades tegevustiku unenäolisust. Ka Wladzio, kelle roll on lavastuses taandunud minimaalseks, mõjub pigem kõhkleva poisikese kui abstraktse muutumatuse ja normaalsuse kehastusena. Pärast omavahelisi arutlusi silmavad nad Isa (Vladas Bagdonas), kes tassib lauda seljas, koorma all oiates ja ägades. Ema (Jolanta Teska) tirib enda järel voodit – nõnda, justkui eluraskusi kandes, toovad vanemad kokku toa detailid. Vanemate silmis on väsinud ja heitunud pilk, nende sõjast räsitud olek on üldinimlikult arusaadav. Isas paistab algusest peale silma sisemine väärikus ja vanaaegne elegants, kõrtsistseenis ei tundu kehvad olud talle kohased, kuningaks muutudes asetub ta vanade väärtuste kandjana oma loomulikule kohale. Vormiteoreetiliselt võib tõdeda, et rasked ajad ei ole Isa sisemist struktuuri muutnud. Lavastuse esimese poole peategelaseks kujunebki isa, teises pooles on selleks kaasaegseid ja rabadamaid noote endaga toov Henryk. Kriitik Dorota Jarząbek toonitab, et Nüganeni „Laulatus“ ei ole mitte ainult koju pöörduva poja lugu, vaid ka jutustus isast, kes ootas poega ja tahab talle korraldada laulatuse ammuses kõrges stiilis (Jarząbek 2005). Sõjaeelse maailma jooni kannab Isa laulev kõne, kuna Henryku närviline, kõlatu toon annab aimu heitlikust kaasajast. Andres Laasik osutab, et Vladas Bagdonas toob tegelaskuju olemuse esile isegi argistes stseenides, Isa koosmäng Emaga hakkab žestide ja liikumise ootamatu ja loomuliku kokkulangemise tõttu meenutama tantsu (Laasik 2004b). Ema jääb kõigi muutuste keskel lihtsaks ja koduseks, ta kannab lavastuse lõpuni heledat argist kleiti – tema muutumatusel aimuvad psühholoogilised tagamaad, näiteks poja lähedasem suhe emaga, distantse puudumine, mis ei luba emal muutuda isegi unenäos.

Henryku vestlus vanematega ja pruudi meenutamine näib tavalise realistliku perekondliku koosviibimisena, mida mäletatakse vanast ajast ja mida nüüd taas elustatakse. Unenäolisust rõhutavad n-ö stoppkaadrid – kui Henrykul on vaja Wladzioga toimuvat arutada, peatab ta tegevuse ja Ema-Isa jutt ning žestid peatuvad (erinevalt Undi lavastusest, kus nende edasine tegutsemine olukorra mitmemõtteliseks jättis). Hiljem tardub samamoodi terve Mania (Maria Kierzkowska) ümber hullanud tegelasrühm juhuslikku poosi, ka laes kõikunud lamp seiskub poole hoo pealt. Unenäole omaselt on toimuv kohati venitatud, paisutatud, kuid allub siiski unenäoloogikale.

Esimene vaatus on kõige realistlikuma ilmega, edasi kõigub tegevus reaalsuse ja groteski vahepeal. Vaiksematel hetkedel meenutab lavapilt visuaalselt (tegelaste asetus, žestid ja poosid) ja atmosfääri poolest (varjatud pinged, mitmetähenduslik helitaust) Nüganeni Tšehhovi-lavastusi.

Vanemad püüavad elu allakäigu märke poja eest peita, kuid ometi tulevad need nähtavale – Henryk tõmbab sängi pealt teki ära, Mendelssohni pulmamarsi saatel roomab välja rābaldunud pruutkleidis Mania (Maria Kierzkowa), kes väärkohtlemisest poolhullununa vulgaarseid poose võtab, laua alla roomab, taas voodisse viskub, lauale kõhuli heites nõusid koristab. Henryku reaktsioonid on mõistetavad. Räsitud teenijatüdrukus oma pruudi äratundmine põhjustab talle hingelise üleelamise – ta seisab ainiti enda ette põrnitsedes, käega vooditsast tuge otsides, eneselohutuseks lausunud sõnad „mul ükskõik“ ei kõla usutavalt. Voodist saab tema kunagise kihluse, selle lõrtsituse ja taastamispüüu sümbol. Sõjakaaslaste sõprus tõuseb ilmekalt esile stseenis, kus nad istuvad voodile nõu pidama, kuid hakkavad peagi poisikeselikult tekiga hullama. Aimates joodikute sisenemise ohtu, seisab Isa kogu oma pikkuses ja laiuses suure kapi ukse ette. Siiski pääsevad tema selja tagant välja joodikud, kes ilmuvad musti barette kandva vallatu kolmikuna. Nendele lisandub näidendi üks peategelasi Joodik, kelle roll ja tekst on jaotatud kahe näitleja vahel – üks pikk ja tüse ning teine lühike, kõhn ja kiilaspäine (Jarosław Felczykowski ja Paweł Tchorzelski). Lohakas pintsakus ja selle alt paistvas määrdunud pesusärgis, purjus inimese kehahoiaku ja kõnemaneeeriga, mõjuvad nad pigem haleda karikatuurina, rahvajandi tegelastena kui inimestevahelise kiriku preestrite või kogu sündmustiku tegelike lavastajatena. Realismi pitserit kannab ka Henryku põlvitamine Isa ees, mis mõjub ratsionaalse arutluskäigu jätkuna – poeg on tulnud sõjast, leiab kodu korratus seisus ja asub asjalikult korda looma. Isa mängitakse sellest hetkest peale kuningaks – ümbritsev tegelaskond eemaldub ahhetades, talle langeb punktvalgus, kapist marsivad välja kolm õukondlast kuninga-atribuutidega.

Esimese vaatuse jooksul on rõhk vana maailma taastamisel, mida esindab Isa ja mida kroonib tema kuningaks tõusmine – kõik see toimub pühaduse, tõsimeelsuse õhkkonnas. Hingestatust lisab lavastusele klassikaline muusika (Pärt, Beethoven, Chopin, Mendelssohn-Bartholdy). Henryk jälgib sündmusi kõrvalt, ka muinasjutulikke uhkete rüüdega ülekuhjatud õukondlasi uurib ta kui võõraid tegelasi oma kummalises unenäos. Võrreldes tema usutava unenäoga seisis Mati Undi „Laulatuse“ Henryk keset palju tinglikumat maailma, kus tegevuste unenäolisus ei olnud üldsegi kindel ja iga hetk tuli teadmatuse pinnale astuda.

Teise vaatuse visuaalse ilme määravad hiigelsuured sambad lava vasakus küljes, mis tähistavad kuningalossi. Vaatuse avastseenis lamab Henryk samamoodi kägarassetõmbunult eeslaval kui esimese vaatuse alguses – märgina sellest, et ta magab ikka veel –, kuid nüüd ilmub talle unes baroksetes rõivastes, laiade kleitide, parukate ja lehvikutega farsilik õukond, mis on justkui tolmu- ja kostüümilaost välja astunud. Selle seltskonna ees istub Kuningas troonil, kuid ilmutab algusest peale kahtlusi võimu püsimises: ta väriseb ja palub aukandjatel korduvalt end sügada. Tuleb Wladzio, kes ulatab Henrykule printsi rõivad ja mõõga – nii muutub Henryk Hamletiks koos klassikaliste hamletlike žestide ja poosidega (nii välimuse kui plastika poolest meenub Nüganeni 1999. aasta „Hamleti“-lavastuse peategelane Marko Matvere kehastuses). Kui esimeses vaatuses veeres Mania voodist välja Mendelssohni pulmamarsi saatel, siis teises vaatuses siseneb ta uhkete sammaste vahelt, ülevalt mõjuvas säravvalges pulmakleidis, taustaks Arvo Pärdi muusikapala „Peegel peeglis“ – Isa võimu ja vana maailma sümboliseeriv romantiline muusika annab tasapisi valitsusjärje üle Poega saatvale minimalistlikule Pärdi muusikale. Doroty Jarzabek täheldab, et kui lavastuse esimeses pooles toimub tegevus „isa nimel“, siis teises pooles „poja nimel“ (Jarzabek 2005).

Teist vaatust iseloomustab korraga mitme erinevas stiilis tegelase või tegelasrühma viibimine laval. Shakespeare'ilikust kuningadraamast näib pärinevat Hamlet-Henryk. Veidramad on kuninglikud „nukud“ – valges pulmarüüs pidulik-vaikiv Mania ja punases kuningarüüs istuv Kuningas. Nende taga on butafoorne aukandjate rühm, mille sahvimine ja lehvikute krabin summutab kohati Kuninga kõne. Eeslaval istub Joodikut kehastav paar. Seltskonna vahel liigub vaikides Ema kui mälestus kodust. Lava on täidetud sumbuurse tegevusega, tegelaste vahel ei teki vastand-suhteid, vaevu tõuseb esile kõnelev Joodiku-paar või Henryk. Stiililine killustatus ei mõju ei groteski ega hullusena, pigem tähendusetult segase unenäona. Kehamisanstseen ei rõhuta „kahe preestri“ konflikti – Henryk istub Joodikutega kamraadlikult eeslaval, plasku käib käest kätte. Reetmise stseenis puudutab Henryk Kuningat justkui möödaminnes, mille järel aukandjad eemaldavad Kuningalt vaikselt rüü ja krooni. Kuna puutumise-suskamise-tonksamise paradigma ei ole lavastuses esile toodud, jääb žest argiseks.

Henryk on ehtinud Mania oma krooniga, püüdes teda justkui kõige pühaga pärjata, ja juhatanud ta seisma trooni ette. „Ilmaliku laulatuse“ salajaseks korraldamiseks on Joodiku-paarist irdunud lühem kiilaspäine tegelane, kes istub maas ja juhendab Wladziot lille hoidmisel. Valgustus värvib poodiumil seisva paari seljataguse roosakas-lillaks, mis mõjub klišeeliku romantika-võttena. Mania seisab valges pulmarüüs, tema pikk loor

langeb mööda treppi alla, Wladzio pidulikult ta kõrval – misantseen omandab sakraalse laulatuse elemente, mis erinevad autori „maise laulatuse“ ideest. Seetõttu ei mõju ka Wladzio ja Mania ühendamine mitte Joodiku idee realisatsioonina ja võiduna tema vägikaikaveos Isa ja Henrykuga, vaid pruudi tavalise paaripanekuna teise peigmehega. Ohumärke kannab muusika- ja lavakujundus: dramaatiliste helide saatel tõusevad lakke kinnitatud suured sambad maast ja hakkavad kõikuma, vaatuse lõpus jääb lavale üksi troonil istuv Henryk kui ettekuulutus järgmise vaatuse diktatuurist.

Kolmanda vaatuse sümboolset tähendust kannab samuti lavakujundus: tagalava keskel kõrgub postament abieluvoodiga, juhtides püsिमärgina tähelepanu laulatusele kui Henryku tegevuse eesmärgile. Ratastoolis sõidab lavale mustades läikivates nahkpükstes ja nahkjopega Henryk kui anarhistlik rokkstaar, kelle julm välimus tekitab seoses ratastooliga küsimusi tema psüühilisest stabiilsusest. Teda saatev Kantsler on säilitanud barokse kostüümi – stiilierisust võib mõista õukonnategelaste taandamisena tähtsusetuks igandiks. Poole vaatuse pealt omandab taas tähtsuse külge külge kõrval laval istuv vanematepaar – Ema ja Isa on endiselt kokkuhoidvad ja austusväärased, kuid poja tegude üle sügavalt kurvad. Lavastuse lõpp kannab traagilist nooti – Wladzio ronib mälestusmärk-voodile, põlvitab, nuga käes, ja tardub kui elusuurune etteheide Henryku despootlikule valitsemisele. Henryk roomab süüd mõistes lavalt minema, kuid saabub peagi tagasi rasket lauda seljas kandes – samamoodi oli esimeses vaatuses ilmunud Isa. Nii sünnib lavastust kandev kujund, mis tõmbab paralleeli isa ja poja elukäikude vahele, rääkides oma risti kandmisest nii Isa kui Henryku puhul. Taustamuusikana kõlav Pärdi mõtlik-nukker pala „Alinale“ ilmestab finaali traagilise pildina inimesest, kellel ei õnnestunud õigesti valitseda.

Kokkuvõttes oli Nüganeni “Laulatus” psühholoogilisel sisseelamisel põhinev tekstitruu lavastus, kus tegevuskäigud olid põhjendatud, sõnad kandsid konkreetset tähendust ja kujundid võimaldasid üheselt mõistetavaid tõlgendusi. Sündmustikku oli tõlgendatud Henryku unenäona ja tegevuskäik näis eriti lavastuse algupoolel järgivat lause-lauselt autori lisatud selgitusi (vt Gombrowicz 2004b: 61). Näitlejatest tõusis esile Vladas Bagdonas oma isikupärase näitlejatehnikaga, kus realistlik mängukeel oli ühendatud tinglikkusega. Tema kehastatud Isa valitses lavastuse esimeses pooles ammuste väärtuste loojana, vastandudes lavastuse lõpus võimule astuva kaasaegse Henryku rabaduse ja pidetusega, kriitikuid lummas ka tema leedu aktsent, mis meenutas Poola äärealade elanike kõneviisi (Lindepuu 2004b). Lisaks lavastuse kesksele, isa ja

poega ühendavale lauakandmise-kujundile mängis jõuliselt kaasa lavakujundus, mille mõjuvaim detail olid suured sambad, mis ärevate aegade saabudes kõikuma löid.

Vormiteoreetilisest seisukohast võib täheldada, et loogiliseks ja realistlikuks tõlgendatud tegevusliin prevaleeris näidendi süvatasandi abstraktsema vormi-“niidistiku” üle. Lavastus ei rõhutanud personaaltasandi vorme (tegelase konflikti tema grimassi või häälega, ei avatud tõdemust „mitte meie ei lausu sõnu, vaid sõnad meid“). Maine laulatus ei toimunud puhtalt inimeste vahel, vaid kaasatud oli traditsioonilise laulatus-tseremoonia elemente, mis hägustas kahe erineva laulatusviisi kui vastandnähtuste väljajoonistumist, mistõttu ei jäänud kõlama ka idee “inimestevahelisest jumalast”. Küll aga oli tänu selgetele valitsemis-teema rõhkudele lavastuse üldplaanis tuvastatav näidendi struktuuri aluseks olev vormidünaamika. Vorm oli lavastuses esindatud peamiselt valitsemise kaudu. Isa valitsus I vaatuses läheb sujuvalt üle Henryku valitsuseks III vaatuses. Kõigepealt toimub vana vormi (Isa valitsuse) taastamine, siis kukutab selle antivorm (Joodik+poeg), kuid ka uus valitsus areneb üha tardunumaks vormiks (Henryku diktaatorlikuks valitsuseks). Nüganeni lavastuse III vaatuses on Henryk kujutatud selgelt despoodina, agressiivsust väljendav kostüümi, kehatöö ja kõnemaneeeriga. Henryk astub antivormi kõrvaldamisega üle eetilise piiri ja peab asuma oma risti (ehk lauda) kandes kolgataatele.

Lavastuse retseptsioon Eestis jäi ühekülgseks. Ilmusid lühiülevaated, -intervjuud ja kaks pikemat arvustust (üks neist tõlkeartikkel poola kriitikult Dorota Jarzabekilt), kuid värsket kohapealset pilku ei pakutud. Toetuti peamiselt poola kriitikute kiitvatele hinnangutele ja vahendati võõrast entusiasmi: võrdlusi Jarocki ja Grzegorzewski epohhiloovate töödega ja kiitmist aasta parimaks lavastuseks poola teatris (Lindepuu 2005). Väideti, et erinevalt poola teatris tavaks saanud süngetest farssidest on Nüganeni „Laulatus“ helge ja kõigile arusaadav pilt inимтunnetest (Põllu 2005b). Lavastuse osaledes Peterburis rahvusvahelisel teatrifestivalil “Baltiiski Dom” kostis vene vastukajadest noote, et tegemist on väga ilusa ja ratsionaalse lavatükiga, kuid näib, et ratsionalism ja Gombrowicz hästi ei sõbrune (Dmitrevskaja 2005).

Eesti teatri kontekstis pakkus Nüganeni lavastus eelkõige psühholoogilise teatri alternatiivi Mati Undi poolt esitatud mängulisele ja tinglikule tõlgendusele.

4.5. Marius Petersoni lavastatud „Iwona, burgundi printsess“ (2005)

Witold Gombrowicz

„Iwona, burgundi printsess“

Vanalinna Hariduskollegiumi Teatrikooli abiturientide diplomitöö

Tõlkija: **Hendrik Lindepuu**. Lavastaja: **Marius Peterson**. Kunstnik: **Laura Pählapuu**. Liikumine: Tiina Mölder. Valguskujundus: Airi Eras. Helikujundus: Marius Peterson. Lavameister: Helvin Kaljula. Grimm: Helga-Aliis Saaren ja Maria Peterson.

Osades VHK Teatrikooli abiturientid: Katariina Ratasepp (Kabel) (Iwona), Kristjan Sein (Kuningas Ignacy), Sandra Üksküla (Uusberg) (Kuninganna Margarita), Karl Annus (Prints Filip), Hans Luik (Kammerhärä), Siiri Noshka (Iza), Johannes Vene (Cyril), Kristopher Luigend (Cyprian), Maarja Ervald (tädi ja õuedaam), Maria Kivirand (tädi ja õuedaam); VHK Teatrikooli vilistlased: Kersti Lõokene (õuedaam), Vootele Vahter (Innocynt ja treener); VHK Teatrikooli XI klassi õpilased: Rainar Aasrand (kerjus jt), Kristjan Üksküla (lakei Walety); külalisena kaastegev: Kristi Pumbo. Esietendus 22. aprillil 2005 Theatrumis.

Eesti teatris on lisaks suure teatri lavastustele ette näidata ka üks Gombrowiczi lavastus kooliteatris. Vanalinna Hariduskollegiumi Teatrikooli abiturientidega tõi „Iwona, burgundi printsessi“ (2005) välja Theatrumi tegevjuht, näitleja ja lavastaja Marius Peterson, kes koos Lembit Petersoniga oli ka lõpetava teatriklassi juhendaja. Lavastus oli õpilaste kolmeaastast teatristuudiumit kokkuvõttev diplomitöö. Marius Peterson on öelnud, et näidendi leidmine XII klassi lõputööks oli õnnelik hetk, sest õpilased võtsid teksti huviga vastu, tööle inspireeriv nakatumine andis tunnistust tekstiga tekkinud lähedusetajust, mõistmisest ja äratundmisest. Samas toonitab ta, et siiski ei lähenetud kriitikavabalt kõigile Gombrowiczi väidetele. (Peterson 2005)

Lavastuses oli kõnekas roll Laura Pählapuu⁵¹ lava- ja kostüümikujundusel. Lava oli muudetud T-kujuliseks *catwalk*’iks, mida võib näha esimese märgina edeva õukonna ja sissepoole pööratud Iwona (välise ja sisemise, vormi ja antivormi) vastandamisel. Lava oli multifunktsionaalne – seal toimus mäng, kuid etenduse lõpus sai poodiumist suur valge laud, mille ääres tegelased Iwona „surma auks“ veini jõid ja mille peal Iwona sushit süües lämbus, jäädes üksi suurel valgel laval rahulikus poosis lamama – justkui kirstus või ristil, lubades näha paralleeli (nagu näidendi puhulgi) Kristuse ohvrisurmaga. Sandra Üksküla Uusberg meenutab, et proovides pöörati suurt tähelepanu südametunnistuse teemale, millest osatäitjad ka esseesid kirjutasid (Üksküla Uusberg 2010). Lavastaja tõlgenduses aimata õukonna patususe esile tõstmist Iwona hukkamise põhjusena.

Kostüümid kõnelesid fantaasiarohkusest ja kaasaegsusest: poistel valgete maikasärkide peal silmatorkavad aksessuaarid (kitsad lipsud, punased nahkvööd vms),

⁵¹ Lavastuse kunstnik Laura Pählapuu oli lavastuse valmimise ajal Eesti Kunstiakadeemia stsenograafia osakonna üliõpilane. Tema koostöö Theatrumiga on pikaajalisem, ta on teinud kujundusi Theatrumi lavastustele „Koolilõpuöö“ (lav. L. Peterson, 2004), „Miks mitte abielluda“ (lav. Lembit Peterson, 2004), „Lesed“ (lav. Maria Peterson, 2006), „Tuulesaared“ (lav. Maria Peterson, 2010) jt.

vanadest viigipükstest lõigatud põlvpüksid, trippidega kinnitatud sukad, ilma varbaosata põlvikud ja sõrmeosata kindad, Kuningal suur karvane läkiläki kuningakrooni asemel, Izal puhvis valge kleit, Kuningannal luksuslik kuldne kleit ja punane nahktagi, Filipil kuningaperre kuulumisest märku andev pikk läikivmust nahktagi jne. Lisandusid tüdrukute uhked tupeeritud soengud, millel Kuninganna puhul oli kuninglikum, Izal trendikam ilme. Kasutati ohtrat meiki: punaseks värvitud meelekohad, rõhutatud suud-silmad. Nii tüdrukutel kui ka poistel olid küüned, ka varbaküüned, erkpunaseks lakitud. Ülepaisutatult moehuvilise ja ehtimishimulisena hakkas õukond meenutama „Operetis“ kujutatud aristokraatlikku seltskonda. Juba visuaalse lahendusega oli kätte antud sõnumlik vastandus üleehitud õukonna ja täiesti värvimata, lihtsas kleidis ja sirgeks kammitud juustega Iwona vahel – kunstlikkuse ja autentsuse vahel.

Sama keelt rääkisid näitlejatööd: õukondlaste uhked žestid, rõhutatud poosid ja aktiivne liikumine vastandina Iwona suure sisepingega vaikimisele ja nullreaktsioonidele. Füüsilise näitlejatöö ilmekamad näited olid Kuninganna käte peal seismine (mille juures teisik ta taga seisis, nii et hetkeks tekkis Kuningannal justkui kaks pead, üleval ja all) ja sealt silda langemine, tema luule-lugemis-stseenis seismine nagu lodjapuu ja väändumine, õukondlaste lõuatõmbamine, lakei Walenty situatsioonikoomikat loov väljapeetud tumm tegutsemine, aga ka Iwona sisepinev keskendatus ja null-ilmelisis.

Oluliseks mänguvahendiks said jalad – kogu seltskond oli paljaste varvastega, mis seda enam esile tõusid, et tegevus toimus publiku lähedal poodiumil. Tähelepanu tõmbasid ka õukonna meesliikmete lakitud varbaküüned, rõhutades, et kogu õukond on „pealaest jalatallani“ üle ehitud. Varbad hakkasid rääkima oma keelt – samal ajal kui Kammerhärri kõneles veendunult ja kindlas toonis, kõverdusid tema varbad närviliselt ja ebakindlalt; ehkki õukond pidas Iwonat häirituks ja hirmunuks, kiigutas ta mõnusasti jalgu ja varbad väljendasid rahu – tuues välja välimise vastuolu sisemisega. Tähelepanu paljastele jalgadele seostub „Ajaloo“ läbiva teemaga, siinses lavastuses ei teki aga vastandus mitte saapa ja palja jala, vaid lakitud ja lakkimata varbaküüntega jalgade vahel.

Katariina Ratasepa Iwona kõrval tõusis lavastuses esile Sandra Üksküla (Uusbergi) hea lavavalitsemisega esitatud mitmetahuline Kuninganna. Luule-stseenis oli tema kahestumine illustreeritud teisiku (Theatrumi näitleja Kristi Pumbo) lisandumisega. Sandra Üksküla Uusberg meenutab, et sekundaarne tegelane saatis teda taustal, kuid roll ei olnud ära jagatud, vaid varitegelase reaktsioonid mõjutasid Kuningannat ainult hetkiti, nt õhutades tagant, kui ta ise mõrvaplaanis kahtlema lõi (Üksküla Uusberg 2010).

Marius Petersoni loodud helikujundus toonitas kaasaegset ja hingestatut lähenemist, kasutades eelmise sajandi ühe kuulsama poola laulja ja helilooja Czesław Niemeni rokkmuusikat, laulude sõnad (autorid C. K. Norwid, Z. Herbert) olid projitseeritud monitoridele.

Lavastuse kohta ilmus kaks pikemat arvustust, Ivar Põllult ja Kristel Nõlvakult. Mõlemad hindasid lavatöö nooruslikku õhinat ja samas tõsist süvenemist. Ivar Põllu toonitas kristliku alanduse ja lunastuse alatoonini ning tõi välja Iwona-loo tõlgendusvõimaluse kaasaegse koolivägivalla probleemi raames: Iwona kui klassis tõrjutud õpilane (Põllu 2005a). Samal ajal kui õukondlased ehk „teised õpilased“ on rõhutatult moodsad, efektsed, aktiivsed, on Iwona vanamoodne ja ilmetu. Antud tõlgenduse puhul võib tõdeda Gombrowiczi vastanditepõhise draama töötamist erinevates ühiskondlikes mudelites – tema tekst on nagu valem, mis kehtib erinevates sotsiaalsetes situatsioonides ja erinevatel aegadel. Kristel Nõlvak rõhutas lavastuses edasi kandunud Theatrumi vaimu (Nõlvak 2005) – süvenemise ja tõsiväärtuste ühendamist kaasajatundlikkusega, mille tulemuseks on tekstitudlik lähenemine, detailirikkalt väljajoonistatud rollid ning kõnekas visuaalne terviklahendus.

Ehkki visuaalselt erines Petersoni lavastus Undi omast rohkete kaasaegsete detailide poolest (Iwona sööb sushit, õukondlaste moekultus), tundus lavastajate lähtekoht teksti tundliku ja truu käsitlemise poolest sarnane. Seejuures oli Undil rõhutatud hamletlikke, Petersonil kristlikke viiteid. Vaikivad Iwonad olid ühtmoodi kõitvad – seal kus Liina Olmaru kasutas kehaplastikat, oli Katariina Ratasepal sisepinge. Jõuliselt tõusid esile mõlema lavastuse Margaritad. Prints osas oli suurim erinevus – kui Undi lavastuses saatis tegevust algusest lõpuni jõuline, trotslik, rõhutatult hamletlik prints, siis noortel oli ta eelkõige šarmantne noormees. Üldvaates on ehk olulisim, et lavastusi ühendas tekstist saadud ind ja inspiratsioon ning mõlemas tuli esile, et näidendi dialektikat saab ilmeka(ima)lt välja tuua füüsiliste vahenditega, sh kehatööga, tõestades näidendi sisemist teatraalsust ja performatiivsust. Mõlemad puhul oli näidendit loetud “vormitudlikult”, tuues esile selle dialektilikat.

Kokkuvõttes lisas „Iwona“ huvitavalt kaasaegse, noorusliku energia ja fantaasiaga loodud koolilavastuse eesti Gombrowiczi-lavastuste ritta.

KOKKUVÕTE

Käesolev magistritöö annab ülevaate Witold Gombrowiczi dramaturgiast, esitab tema näidendite vormiteoreetilise analüüsi, ülevaate autori eluloost ja maailmavaatest ning tema dramaturgia lavastamisest nii maailma- kui ka eesti teatris. Esimese selleteemalise eestikeelse uurimusena täidab töö ka informatsiooni koondamise ülesannet, olles omamoodi sissejuhatuseks Gombrowiczisse.

Magistritöö esimese osa esimeses alapeatükis selgub, et Gombrowiczi elukäigus oli suur roll ühiskondlikel ja geograafilistel distantidel, mis mõjutasid tema dialektilise maailmanägemise kujunemist. Ta pärines aadliperest ja seetõttu eristasid teda teenijaskonnast klassivahed, ometi hindas ta palju enam lihtsate ja siirate teenijate seltsi. Geograafiliselt sai aga määravaks tema pikaaegne viibimine eksiilis (1939. aastast kuni elu lõpuni). Tema eluajal toimunud kaks maailmasõda kinnitasid tema jaoks inimestevaheliste vormide hirmuäratavat mõjujõudu, fašism ja stalinism andsid tunnistust uue inimtüübi tekkimisest, kes teadlikult vorme luues jõudis välja ebainimlike situatsioonideni (nägemuse sellest protsessist annab ta „Laulatuse“ III vaatuses). Ühiskondlik-ajalooliste sündmuste mõju Gombrowiczi vormiteooria kujunemisele hägustab tema teoste realistliku ja filosoofilise lugemismudeli vahelist piiri.

Teine alapeatükk annab ülevaate autori filosoofilistest vaadetest. Gombrowiczi poolt elu lõpus peetud filosoofialoengute trükitud konspekti analüüsides ilmneb autori huvi ateistlike, eksistentsialistlike teooriate ning subjekti-objekti vastastikmõju aspektide vastu erinevate uusaegsete mõtlejate töödes. Samuti pühendab autor tähelepanu kaasaegsetele ideoloogiatele, näiteks marksismile. Gombrowicz möönab ennast olevat eksistentsialist ja strukturalist juba enne teisi autoreid, kuid samas toob välja ka oma maailmavaatelised erinevused nimetatud lähenemisviisist.

Kolmas alapeatükk käsitleb Gombrowiczi loomingut läbivat vormi mõistet, selle eri tähendusi ja sellega seonduvaid teemasid. Ehkki autor rõhutab oma kunstnikupositsiooni ja väidab, et ta ei ole koondanud oma mõtteid süsteemiks, võib korduvate väidete, mõistete ja vastandite koondamise ning süstematiseerimisega anda ülevaate tema vormiteooriast. Selgub, et ta töötab nagu teadlane, tuues kunsti vahenditega välja nii igapäevasisituatsioonides kui ka ühiskonnas peituvad struktuurid. Dialektilise lähenemisega uurimisainesele (igapäevaelu olukorrad) ekstraheerib ta neist vormi teguri (ehk „paradigmaatilise objekti“ strukturalistliku käsitluse järgi), mille variatsioonide ta oma

teostes uurib. Selgub, et vorme täheldab autor kolmel peamisel tasandil: personaalsel (žestid, sõnad, ideed), interpersonaalsel (personaaltasandi vormidest moodustuvad ideoloogiad, uskumused, „kultuur“ jne) ja ühiskondlik-ajaloolisel tasandil (näiteks maailmasõjad).

Magistritöö teine osa pakub vormiteoreetilise lähenemisviisi Gombrowiczi avangardistlikele näidenditele. Selgub, et kõik neli näidendit on dialektilise ülesehitusega ja seetõttu tulemuslikult võrreldavad. Erineva dünaamikaga vastandite konflikt on kõigi Gombrowiczi näidendite struktuuri alus. Iga näidendi peamiseks sisuliiniks on mingi põhiopositsioon, mida võib käsitleda vormi ja antivormi vastanduse variandina (draamades sisalduvad opositsioonid on esitatud tabelina vastavas alapeatükis). Põhiopositsiooni esindavad peategelased. Kõige selgemini avaldub vormi ja antivormi lineaarselt arenev ja kumuleeruv konflikt näidendis „Iwona, Burgundia printsess“, kus õukonda (vorm) satub lagundava ainenäide Iwona (antivorm), mille tulemusel hakkab õukonna struktuur järk-järgult murenema niisuguse määranäide, et edasikestmiseks peab see endast välja heitma antivormi elemendi. Antivormi esindaval tegelasel on eriline roll iga näidendi puhul, ta on teistest tegelastest sõltumatu, näib omavat olukorrast paremat ülevaadet, isegi lavastajapositsiooni (näiteks Joodik „Laulatuses“). Kindlavormilistes struktuurides toimivad nad kõik lagundava ainesena. Näivad peategelased – hamletlikud printsid või vürst – selguvad olevat tema poolt mõjutatavad, ka manipuleeritavad. Näidendis „Ajalugu“ on antivormi-kangelaseks minategelane, paljastades nii võimaliku autoripositsiooni ka teiste antivormi-tegelaste puhul. Täispikkades näidendites esineb ka üks muutumatu tegelane, n-ö terve mõistuse kandja, kes säilitab mõistusjärge, „normaalse“ lähenemise läbi kõigi deformeervate sündmuste, samal ajal kui kõik teised muutuvad (nt „Laulatuses“ saab perekonnast õukond, joodikutest aukandjad, Henryk ise muutub näidendi lõpus diktaatoriks, kuid tema sõber Wladzio jääb kõigi sündmuste keskel iseendaks, teda iseloomustab suhtumine: „Mis puutub sinusse, et miski siin normaalne pole? / Kui me normaalsed ise oleme!“ (Gombrowicz 2000b: 10)).

Vastandteemade ja -tegelaste konflikt on tegevustiku aluseks nii stseenide kui ka näidendi tervikstruktuuri tasandil. Korduvad mudelid, näiteks sümmeetria imperatiiv, on tuvastatavad ka stseenide ülesehituses.

Witold Gombrowiczi näidendite põhiopositsioonidest ja peamistest tegelastest annab ülevaate alljärgnev võrdlev tabel.

	„Iwona“ (1935)	„Laulatus“ (1947)	„Ajalugu“ (1951) (lõpetamata näidend)	„Operett“ (1966)
keskne konflikt	ühiskonna „kõne“ vs vaikus	sakraalne rituaal vs ilmalik rituaal	ajalugu (“ajaloo saabas”) vs vaba inimene (“paljad jalad”)	riietus vs alastiolek
tegelased: vormi kehastus	õukond	Isa/Kuningas, III v. Henryk	perekond -> eksamilaudkond -> sõjaväekomissariaat	aristokraatlik seltskond
antivormi kehastus	Iwona	Joodik	paljasjalgne Witold	Albertynka
vanem tegelastepaar	Kuningas ja Kuninganna	Isa/Kuningas ja Ema/Kuninganna	Witoldi Isa ja Ema	Vürst ja Vürstinna
keskne meestegelane	hamletlik Filip	hamletlik Henryk	paljasjalgne Witold	aristokraadid Krahv Šarm ja Parun Firulet
keskne naistegelane	Iwona	Mania		Albertynka
lõpuni „normaalne“, muutumatu tegelane	Iza	Wladzio		Fior
lõpp	Iwona sureb, vorm võidab, kuid Filip vaikib	Wladzio sureb, vorm võidab, kuid Henrykul kaob tuju laulatuseks	/kirjutamata/	Albertynka tõuseb kirstust, antivorm võidab

Näidendite temaatiline analüüs käesoleva töö teises osas tõi esile Gombrowiczi dramaturgia ühiskondlik-ajaloolise tausta. Võrreldes postuumselt leitud lõpetamata näidendit „Ajalugu“ ja autori viimast näidendit „Operett“, selgus, et katkendlikku käsikirja võib vaadelda eraldi näidendina, mitte „Opereti“ mustandina, nagu tihtipeale tavaks. Seetõttu pöörasin sellele suuremat tähelepanu kui enamikes Gombrowiczi dramaturgia koondkäsitlustes. Kuigi lähteidee on kahel näidendil sama – näidata ajaloo deformeerivat mõju indiviidile –, on tegevuskohad, tegelased ja stiil erinevad. „Ajalugu“ on Gombrowiczi kõige autobiograafilisem ja ajalooliselt detailitäpsem näidend. Draama tegevus algab Esimese maailmasõja alguspäevadel, mil peategelane, autori *alter ego* Witold, kohtub erinevate ajalooliste tegelastega (Nikolai II, Wilhelm II), saabudes nende juurde kuulutama vabanemist vangistavast sotsiaal-ajaloolisest rollist (vorm). Näidend on tõlgendatav ka patsifistliku sõnumina. „Ajaloos“ perekonnastseenide isiklikkus ja ajaloostseenide detailitäpsus paljastab ka teiste näidendite tegelassüsteemi autobiograafilise tausta ja allegooriliste sündmuste reaalse tagapõhja. Gombrowiczi kolm

pärast sõda kirjutatud näidendit on tõlgendatavad poliitiliste ohudraamadena. Diktatuurseid valitsusvorme ja sõda näeb ta vormina, mis deformeerib indiviidi (kui antivormi). Kõik draamad esitavad ka autori maailmavaatelisi teemasid, näiteks ateistlikku positsiooni. „Laulatus“ tõuseb näidendite seast esile rikkalike näidete poolest vormide tekkest ja arengust (vormide ontogeneesist). Vormiteooria pakub edasiseks uurimiseks ainet teatraalsuse ja performatiivsuse teemadel. Kuna interpersonaalsed vormid sünnivad sõnadest, oleks analüüsiruumi ka kõnetegude teooria valgusel.

Kokkuvõttes tõestas teine peatükk vormiteoreetilise lähenemise tulemuslikkust näidendite teemade, struktuuride ja tegelastüpoloogia uurimisel.

Magistritöö kolmas osa annab ülevaate Gombrowiczi dramaturgia jõudmisest maailmateatri lavadele ja tähtsamatest lavastustest. Üldpildis ilmneb Gombrowiczi dramaturgia hiline avastamine erinevate tegurite tõttu – tema eksil Argentiinas, teoste avaldamise ja lavastamise keeld Poolas, keelebarjäärid. Autor kirjutas näidendid poola keeles, kuid „Laulatus“ ilmus esmalt hispaaniakeelsena (tema enda tõlkes) ja „Operett“ prantsuskeelsena. „Iwona“ esietendus alles 22 aastat pärast kirjutamist ja seegi sai võimalikuks tänu paariaastasele poliitilisele sulale Poolas aastatel 1957–1958, kui trükiti kiirkorras kõik Gombrowiczi teosed (v.a „Päevaraamat“), mis kohe ka läbi müüdi. Ilmusid nii „Iwona, Burgundia printsessi“ kordustrükk kui ka „Laulatus“, mille noor lavastaja Jerzy Jarocki peagi Gliwice tudengiteatris välja lõi (1958), kuid pärast viiendat etenduskorda keelas miilits lavastuse mängimise. Praeguseks on Jerzy Jarockist saanud Gombrowiczi „ihulavastaja“, ta on välja toonud kuus tema loomingul põhinevat lavastust: neli „Laulatust“, päevikute alusel valminud „Błądzenie“ („Rännakud“, 2004) ja romaanil põhineva „Kosmose“ (2005). Gombrowiczi-lavastused on olulised teetähised ka tuntud poola lavastajate Jerzy Grzegorzewski ja Krystian Lupa loomingus. Siiski on Gombrowiczi-lavastustest toimunud Poolas vaid kolmandik. Prantsusmaal sai Jorge Lavelli „Laulatusest“ (1963) 1960ndate teatriuueenduse avalavastusi. Kõige kiiremini pärast ilmunist on lavastatud Gombrowiczi näidend „Operett“, mis valmis 1966. aastal ja esietendus juba 1969. aastal pea üheaegselt Itaalias ja Prantsusmaal. Oma tõlgenduse Gombrowiczi draamadest on pakkunud maailmateatri kuulsad lavastajad Alf Sjöberg, Ingmar Bergman, Ernst Schröder jt. Ülevaatlikku peatükki täiendavad lisad: Gombrowiczi dramaturgia maailmateatri-lavastuste valiknimekiri ja fotoillustratsioonid.

Magistritöö neljas osa annab ülevaate Gombrowiczi dramaturgia avastamisest ja lavastamisest Eestis. Esimene alapeatükk loetleb Gombrowiczi-lavastustele eelnenud avangardi-dramaturgia lavastusi, ilmneb absurdidramaturgia hiline jõudmine eesti

teatrisse nõukogude-aegsete tsensuuripiirangute tõttu. Järgnevad alapeatükid käsitlevad nelja teatritõlgendust: Mati Undi lavastused „Iwona, Burgundia printsess“ (1994) ja „Laulatus“ (2000) Teatris Vanemuine, Elmo Nüganeni „Laulatus“ (2004) Toruńi Wilam Horzyca nim. teatris ja Marius Petersoni „Iwona, burgundi printsess“ Theatrumis (2005).

Esimeses Gombrowiczi-lavastuses pakkus teatriuuduse taustaga ja absurdilavastajana tuntuks saanud Mati Unt tekstitudlikku ja meisterlikult teostatud tõlgenduse „Iwona, Burgundia printsessist“. Sündisid silmapaistvad näitlejatööd ja lavastusest räägiti kui Vanemuise teatri uuest ärkamisajast. Gombrowicz oli leidnud Undis oma lavastaja. Näitekirjaniku ja lavastaja mõttekaasluse kinnituseks sündis 2000. aastal „Laulatus“ – teksti eri kihte nüansirikkalt avav meisterliku režiiga metafooriteater, kus vaatamängulisus oli ühendatud mõttesügavusega. Lavastus erines oma teatriestetikaga valdavast teatripildist ja leidis elavat vastukaja, räägiti selle teatriuudenduslikkusest. Siit võiks hargneda ühe edasise uurimisteemana Undi lavastuste mõju eesti teatril (näiteks Teatri NO99 ja Von Krahli Teatri teatriestetikale). Kui Undi „Laulatus“ esitas mängulise ja tingliku tõlgenduse, siis Eestisse külalisetendustele jõudnud Elmo Nüganeni „Laulatus“ pakkus sellele psühholoogilise teatri alternatiivi. Järgmiseks ja seni viimaseks Gombrowiczi-lavastuseks sai Theatrumis Marius Petersoni poolt Vanalinna Hariduskollegiumi abiturientidega välja toodud „Iwona, burgundi printsess“ (2005), mis paistis silma noorusliku energia ja visuaalsete kaasajastavate detailide poolest, kuid oli sarnaselt Undi lavastustega autorimõttetruu, mis Gombrowiczi puhul tähendab huvitavate näitlejatehniliste lahenduste leidmist ja kujundlikku teatrikeelt. Lavastuste analüüsis ilmnas, et Gombrowiczi tekst sobib kõige paremini esitamiseks füüsilise dominandiga teatrikeeles.

Eesti lavastuste kõrval pakkusid materjali Gombrowicziga tutvumiseks näidendikogumiku ilmumine, Varssavi kirjandusmuuseumi fotonäituse jõudmine Eestisse ja Gombrowiczi filosoofiast inspireeritud poola tantsutrupi lavastuse „Several Witty Observations (à la Gombrowicz)“ külalisetendus, mis tõestas autori filosoofia eduka tõlkimise võimalust kehakeelde. Kokkuvõttes võib tõdeda, et alates 1994. aastast, kui Gombrowicz tundmatu näitekirjanikuna esimest korda eesti publiku ette astus, on toimunud rida teatrisündmusi ja tutvustusüritusi, mis lubavad kinnitada, et Gombrowicz on eesti teatri teadvusesse jõudnud. Lavastuste retseptsioonis andis tunda vaid Gombrowiczi dramaturgiat avavate teoreetiliste käsitluste puudus, millist lünka käesolev töö püüabki täita.

KASUTATUD ALLIKAD

- Baniewicz, Elżbieta 1982. "The Obsessed" – Yet Another Novel by Gombrowicz on the Stage. – *Le Théâtre en Pologne / The Theatre in Poland*, No 6–7, lk 14–17.
- Baranczak, Stanisław 1990. Gombrowicz: Culture and Chaos. Rmt: Breathing under water and other East European essays. USA: The President and Fellows of Harvard College, lk 95–106.
- Barthes, Roland 2002. Autori surm. Valik kirjandusteoreetilisi esseid. Varrak.
- Barthes, Roland 2004. Mütoloogiad. Tallinn: Varrak.
- Biographie de Witold Gombrowicz 1971. – *Cahier de L'Herne: Gombrowicz*. Dirigé par Constantin Jelenski et Dominique de Roux, lk 13–18.
- Bondy, François; Jelenski, Constantin 1978. Witold Gombrowicz. München: DTV.
- Brodsky, David 1981. Gombrowicz and the Theatre. – *Le Théâtre en Pologne / The Theatre in Poland*, No 2, lk 22–23.
- Drozdowski, Bohdan 1979. Foreword. Rmt: Twentieth Century Polish Theatre. Ed. by Bohdan Drozdowski. London: John Calder; Dallas: Riverrun Press, lk 13–17.
- Eesti Keele Seletav Sõnaraamat 2005. VII kd, 1. Vihik. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus, lk 198–199.
- Eesmaa, Lauri 2004. Kirjandusmaailm. – *Sirp*, 10.09.
- Burzyńska, Anna R. 2008. The Classics and the Troublemakers. Theatre directors from Poland. Warsaw: Zbigniew Raszewski Theatre Institute.
- Dmitrevskaja, M. 2005. Венчание. – *Петербургский Театральный Журнал*, No 42; <http://ptzh.theatre.ru/2005/42/56>
- Epner, Luule 2000. Ohtlikud unenäomängud. "Laulatuse" kirjeldusi ja tõlgenduskatseid. – *Teater. Muusika. Kino*, nr 6, lk 21–28.
- Esslin, Martin 2001. The Theatre of the Absurd. Third Edition. With a New Foreword by Martin Esslin. New York: Vintage Books.
- Giroud, Vincent 2004a. Gombrowicz's Archives and the Theater. – *Theater*. Vol 34, No 3, Fall 2004, lk 31–39.
- Giroud, Vincent 2004b. The World of Witold Gombrowicz, 1904–1969. Catalog of a centenary exhibition at the Beinecke Rare Book ja Manuscript Library, Yale University. New Haven, Connecticut: University Press of New England.
- Głowiński, Michał 1984. Komentarze do *Ślubu*. Rmt: Gombrowicz i krytycy. Wybor tekstów. Wydawnictwo Literackie: Kraków-Wrocław, lk 639–653.

- Goddard, Michael 2010. Gombrowicz, Polish Modernism, and the Subversion of Form. USA: Purdue University Press.
- Goldmann, Lucien 1970. The Theatre of Gombrowicz. – The Drama Review. Vol 14, No 3, lk 102–115.
- Gombrowicz, Witold 1971a. Guide de la philosophie en six heures un quart. – Cahier de L'Herne: Gombrowicz. Dirigé par Constantin Jelenski et Dominique de Roux, lk 390–418.
- Gombrowicz, Witold 1971b. J'étais structuraliste avant tout le monde. – Cahier de L'Herne: Gombrowicz. Dirigé par Constantin Jelenski et Dominique de Roux, lk 228–232.
- Gombrowicz, Witold 1976. Dwugtos sprzed cwierc wieku. – Kultura, No 7–8, lk 24.
- Gombrowicz, Witold 1994. Cosmos and Pornografia. Two Novels. Transl. by Eric Mosbacher and Alastair Hamilton. New York: Grove Press.
- Gombrowicz, Witold 1998. Päevaraamat. Tlk. Hendrik Lindepuu. Vagabund.
- Gombrowicz, Witold 2000a. Ferdydurke. Transl. by Danuta Borchartd. Foreword by Susan Sontag. New Haven, London: Yale University Press.
- Gombrowicz, Witold 2004a. A Guide to Philosophy in Six Hours and Fifteen Minutes. Transl. by Benjamin Ivry. New Haven and London: Yale University Press.
- Gombrowicz, Witold 2004b. „Laulatus“ ja teisi näidendeid. „Iwona, Burgundia printsess“, „Laulatus“, „Operett“. Tlk. Hendrik Lindepuu. Laiuse.
- Gombrowicz, Witold 2004c. Polish Memories. Translated by Bill Johnston. New Haven & London: Yale University Press.
- Gombrowicz, Witold 2007. A Kind of Testament. Ed. by Dominique de Roux. Transl. by Alastair Hamilton. Introduction by Maurice Nadeau. Champaign, London: Dalkey Archive Press.
- Gömöri, George 1994. Gombrowicz, Witold. Rmt: International Dictionary of Theatre, 2. Playwrights. Ed. Mark Hawkins-Dady. Detroit, London, Washington DC: St. James Press, lk 398–400.
- Guzy, Marta A. 1999. What is art? Gombrowicz, Eco and Barthes on Art and Literature. (Master's thesis.) University of Western Ontario. London, Ontario.
- Heinsalu, Rein 1991. Vahva. Aga mitte aus. – Eesti Aeg, 22.10.
- Huizinga, Johan 2003. Mängiv inimene. Kultuuri mänguelemendi määratlemise katse. Tlk. Mati Sirkel. Tallinn: Varrak.

- Itzin, Catherine 1979. Introduction. Rmt: Twentieth Century Polish Theatre. Toim. Bohdan Drozdowski. London: John Calder, Dallas: Riverrun Press, lk 9–11.
- Jeleński, Konstanty 1991. From Barefootedness to Nudity. On Witold Gombrowicz's Unknown Play. Tlk. Allen Kuharski, Dariusz Bukowski. Rmt: Kuharski, Allen 1991. The theatre of Witold Gombrowicz. (Doctoral thesis). University of California at Berkeley. Michigan: A Bell&Howell Company, lk 360–407.
- Johnston, Bill 2004. Afterword. Rmt: Gombrowicz, Witold. Bacacay. Tlk. Bill Johnston. Brooklyn, New York: Archipelago Books, lk 270–275.
- Kapstas, Meelis 1994. Ideaalne ja/või tõeline. “Vanemuise” võõrusetenduste nädal Tallinnas. – Päevaleht, 23.08.
- Kapstas, Meelis 2000. Nädalalõpuga kaks “Hamletit”. – Eesti Päevaleht, 17.03.
- Klassowitz, Jan 1979. The Dead Class. Scene by Scene. Tlk. Karol Jakubowicz. Rmt: Twentieth Century Polish Theatre. Ed. by Bohdan Drozdowski. London: John Calder, Dallas: Riverrun Press, lk 107–135.
- Kordemets, Gerda 1994. Mati Unt ja Burgundia printsess Tartus. – Eesti Päevaleht, 07.04.
- Kott, Jan 1984. The Theater of Essence. Introduction by Martin Esslin. Evanston: Northwestern University Press.
- Krajewska-Wieczorek, Anna 2004. Gombrowicz's Grimaces and Games. – Theater. Vol 34, No 3, Fall 2004, lk 79–83.
- Krull, Hasso 1992. Poststrukturealistlikud meetodid kirjanduse käsitlemisel. 1. loeng. – Vikerkaar, nr 4, lk 48–51.
- Kruus, Martin 1994. Ärge kihluge neljapäeviti. – Eesti Aeg, 04.05.
- Kuharski, Allen 1991. The theatre of Witold Gombrowicz. Dissertation. (Doctoral thesis). University of California at Berkeley. Michigan: A Bell&Howell Company.
- Kuharski, Allen J. 2004a. Improvisation with a Corpse. The Theater of Witold Gombrowicz Enters the Twentieth-First Century. – Theater. Vol 34, No 3, Fall 2004, lk 5–17.
- Kuharski, Allen J. 2004b. Witold Gombrowicz. A Visual Production History. – Theater. Vol 34, No 3, Fall 2004, lk 18–29.
- Kundera, Milan 2008. Eesriie. Essee seitsmes osas. Tlk. Martin Kala. Tänapäev.
- Kunstmann, Heinrich 1973. Über Witold Gombrowicz's „Iwona, księżniczka Burgunda“. – Die Welt der Slaven, No 1/18, lk 236–246.
- Kurtna, Aleksander 1976. Poola dramaturgia eesti laval. – Sirp ja Vasar, 05.11.

- Laansalu, Andres 1994. Kaev ja pendel. Tühjusega kohtumine. – Kultuurileht, 29.04.
- Laasik, Andres 1990. Lavastusi Mati Undi aastast. – Õhtuleht, 02.06.
- Laasik, Andres 2004a. Elmo Nüganeni „Laulatus“ kajastab Torunist üle Poola. – Eesti Päevaleht, 20.10.
- Laasik, Andres 2004b. Nüganeni interkultuuriline „Laulatus“ Torunis. – Sirp, 19.11.
- Lindepuu, Hendrik 1996. Poola dramaturgia kipub kui kogreлуу Eesti teatritele kurku kinni jääma. (Intervjuu Tambet Kaugemale.) – Postimees, 05.12.
- Lindepuu, Hendrik 1998. Saateks. – Witold Gombrowicz. Päevaraamat. Tlk. Hendrik Lindepuu. Vagabund, lk 381–383.
- Linnuste, Vahur 2004. Alateadvuse võim. Omanäoline Witold Gombrowicz. Rmt: Uued tuuled teatris. Ühiskonnaarengu mõjutamise võimalus. Eesti Teatriliit, lk 71–78.
- Lotman, Juri 2001. Kultuur ja plahvatus. Vene keelest tõlkinud Piret Lotman. [Tallinn:] Varrak.
- Ludawska, Janina 2004. Pamiętnik Teatralny. Vol 53, No 1–4; <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/cgi-bin/getdoc.cgi?05PLAAA0028643>
- Malič, Zdravko 1966. *Ślub* Gombrowicza. – Dialog, No 5, lk 93–103.
- Meer, Jan IJ. van der 1992. Form vs. Anti-Form. Das semantische Universum von Witold Gombrowicz. Studies in Slavic Literature and Poetics. Vol XIX. Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi.
- Merilai, Arne 2003. Pragmapoeetika. Kahe konteksti teooria. *Studia litteraria estonica* 6. Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Miłosz, Czesław 1982. Who is Gombrowicz? – Performing Arts Journal, Vol 6, No 18, lk 7–22.
- Miłosz, Czesław 1999. Vangistatud mõistus. Tlk Hendrik Lindepuu. Loomingu Raamatukogu, nr 18–20. Tallinn: Perioodika.
- Nõlvak, Kristel 2005. Miks mitte abielluda Iwonaga. – Sirp, 06.05.
- Nüganen, Elmo 2005. Draama 2005: Elmo Nüganen. – Postimees, 30.08.
- Pietrek, Daniel 2004. Pamiętnik Teatralny, Vol 53, No 1–4; <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/cgi-bin/getdoc.cgi?05PLAAA0028643>
- Purje, Pille-Riin 1995. Sala-Hamlet Hannes Kaljujärv. – Teater. Muusika. Kino, nr 1, lk 69–74, 96.
- Põllu, Ivar 2005a. Iwona, oma klassi heidik. – Postimees, 26.04.
- Põllu, Ivar 2005b. Leedu näitleja hindab koostööd Nüganeniga kõrgelt. – Postimees, 06.09.

- Schultze, Brigitte 1989. "The Time is out of Joint": The Reception of Shakespeare's Hamlet in Polish Plays. – New Comparison, No 8 (Beyond Translation), lk 99–113.
- Sellar, Tom 2004. Up Front. Importing Gombrowicz. – Theater. Vol 34, No 3, lk 1–3.
- Semil, Małgorzata; Wyśńska, Elżbieta 1996. Tänapäeva teatri leksikon. Tlk. ja täiendanud Hendrik Lindepuu. Tallinn: Meedia- ja kirjastuskompanii SE&JS.
- Sontag, Susan 2002. Vaikuse esteetika. Esseed. Kunst.
- Tonts, Anu 1994. Sala-Hamlet poola dramaturgiast. – Postimees, 12.04.
- Torop, Peeter 1999. Harimise kunst. – Teater. Muusika. Kino, nr 5, lk 65–73.
- Unt, Mati 1999. Häbelik ja agressiivne algupärasus. – Eesti Ekspress, Areen, 11.02.
- Unt, Mati; Mäeots, Ain 2000. Vaimsed väärtused pole haigutamaajavad. (Mati Undi ja Ain Mäeotsa esietenduse-eelne intervjuu Jaanika Juhansonile.) – Postimees, 17.03.
- Vellerand, Lilian 2000. Ei meie lausu sõnu, vaid sõnad meid. – Sirp, 24.03.
- Visnap, Margot 1991. Võrgutava suitsiidimeistri käevangus. Aga kuhu? – Teater. Muusika. Kino, nr 2, lk 45–50.
- Visnap, Margot 1994. Kes ta on, mõistatuslik printsess Iwona. – Hommikuleht, 12.05.
- Wellwarth, George 1971. The Theater of Protest and Paradox. Developments in the Avant-Garde Drama. Revised edition. New York University Press.
- Wesłowska-Frenkler, Maya 1978. Witold Gombrowicz's Theater of Contradictions. (Doctoral thesis.) State University of New York at Binghamton.
- Witkiewicz, Stanisław Ignacy 1977. A Few Words about the Role of the Actor in the Theatre of Pure Form. Rmt: Twentieth-Century Polish Avant-Garde Drama. Plays, Scenarios, Critical Documents by S. I. Witkiewicz, A. Trzebiński, K. I. Gałczyński, J. Afanasjew, S. Mrozek, T. Różewicz. Ed. and Introduction by Daniel Gerould. Ithaca and London: Cornell University Press, lk 153–159.
- Wyśńska, Elżbieta 1979. Directors' theatre: Making the classics contemporary. Transl. by Mariusz Tchorek. Rmt: Twentieth Century Polish Theatre. Ed. by Bohdan Drozdowski. London: Riverrun Press, lk 19–32.
- Wyśńska, Elżbieta 1991. Superb Production. – Le Théâtre en Pologne / The Theatre in Poland, No 5, lk 18–20.

Käsitkirjalised allikad

- Gombrowicz, Witold 2000b. Laulus. Tlk. Hendrik Lindepuu. Mati Undi lavaversioon Vanemuise teatrile. Käsitkiri Eesti Teatri Agentuuris.

Gombrowicz, Witold 2002. Ajalugu (operett). Lõpetamata näidend. Tlk. E. Linder. Lisa bakalaureusetööle „Laulatuse“ mäng. Witold Gombrowiczi näidend „Laulatus“ ja selle lavastus (2000)“, lk 103–123. Käsikiri autori valduses.

Peterson, Marius 2005. Intervjuu Margit Tõnsonile (avaldamata). Tekst autori valduses.

Suulised allikad

Bzdyl, Leszek; Chmielewska, Katarzyna; Dziemidok, Rafal 2009. Etendusjärgne vestluring Viljandi Huvikoolis 07.07.

Neimar, Reet 2002. Vestlus töö autoriga 20.03.

Oja, Rein 2007. Vestlus töö autoriga 16.07.

Sugiera, Małgorzata 2001. Vestlus töö autoriga 29.09.

Üksküla Uusberg, Sandra 2010. Vestlus töö autoriga 16.08.

Witold Gombrowicz's Dramaturgy: An Analysis Based on the Theory of Form

SUMMARY

The present thesis gives an overview of the dramaturgy of the Polish avant-garde playwright Witold Gombrowicz (1904–1969). The main aim is to analyse Gombrowicz's dramaturgy from the perspective of his philosophical system and to present an overview of the stage productions of his plays in Estonian and world theatre.

Witold Gombrowicz is known as the author of four plays: *Yvonne, Princess of Burgundy* (1935), *The Marriage* (1947), *History* (an unfinished play, written around 1951) and *Operetta* (1966). He wrote also five novels, a collection of short stories, two autobiographical books and an essayistic diary (1953–1969). Gombrowicz was an independent and provocative intellectual, whose works were banned in Poland under the communist rule for decades. From 1939 to 1963 he lived in Argentina, but returning to Europe at the end of his life he never visited his homeland again – he had deliberately distanced himself and become a cosmopolitan. By now he has become an icon of the Polish theatre, one of the most important playwrights of the 20th century theatre and a philosopher, whose ideas have influenced the philosophical thought on national and gender identity, culture and subculture and even the self-definition and discussion of history of Eastern Europe.

Gombrowicz's best-known text is undoubtedly *Yvonne, Princess of Burgundy*, which accounts for more than half of the worldwide stage productions since 1957 (roughly 210 out of 410). His plays have been staged as word, music, dance and puppet theatre performances. The history of the theatrical mutation and hybridization of Gombrowicz's writing now includes adaptations of his work for film, television, radio, opera, modern dance, performance art, happenings, and at least one wordless movement-theatre piece performed by the deaf.

So far only *Diary* (1998) and the collection of plays (2004) have been translated into Estonian, and one can find only a few theoretical articles, therefore the present thesis can also serve as a kind of information basis about Gombrowicz's life and work, as a kind of a guide to Gombrowicz.

There are four parts in the present thesis.

The first part gives an overview of Witold Gombrowicz's philosophical system and its background. Distance played an important role in the writer's life and worldview, both on the social and the geographical levels. On the social level distance arose from the fact that he preferred „low“ values: people of the lower society, immaturity, youth, freedom of behaviour etc. On the geographical level, the main influence was his exile – he lived abroad for thirty years, 24 years in Argentina and 6 years in France (including a brief period of residence in West Germany).

Gombrowicz's theory also makes several references to the history of world philosophy. These references were included in his lectures towards the end of his life and were later published in the form of a synopsis (*A Guide to Philosophy in Six Hours and a Quarter*). His works reveal his special attention to atheistic, interhuman and existentialist aspects of different philosophical movements. Well aware of previous trends, he develops his own philosophy of interpersonal relations, which he sees as a „third way“, an alternative to individual and collective philosophies.

Gombrowicz admits to not having organized his thoughts into a system. However, as I saw fundamental notions, recurring topics and antinomies in his works, I tried to summarize them into a whole system, calling it a theory – hence the notion „theory of form“. According to Gombrowicz, each individual has been created by form and is the creator of form. „Form“ can be replaced by the notion of „structure“. Form is always coupled by anti-form, thus creating a dialectical system, which Gombrowicz researches using various structural and non-structural phenomena: maturity and immaturity, perfection and spontaneity, typicality and uniqueness, society's stereotypes and the individual's need to remain independent, etc. He observes forms on two levels: first, the personal form as the way people express themselves – faces, gestures, voices, ideas. Here, Gombrowicz notices a contradiction: a person versus his/her „face“. The second level is social: here, the forms of the first level assemble into ideologies, creeds, culture – according to Gombrowicz, man constantly wages war against those societal forms.

Gombrowicz's system with its fundamental notions and antinomies underlies his creative works, including plays. Without announcing the system as the ground of the plays it is hard to grasp the main idea and the structure of the plays. The possibility to divide the objects of his artistic research into two categories of form and anti-form and the fact that this division is the basis of his worldview, reveals his dialectical and overall structural system. Although Gombrowicz admitted to not being a scientist, but an artist, „a poet of form“, he must have sensed the possibility to sum his ideas into a system –

having confessed to being an „artistic structuralist“ since his first works – but as the notion also shows, he stresses the individual, realistic, everyday aspect of his approach, which I completely agree with. In his plays, Gombrowicz creates a series of situations, which demonstrate the role of form in daily situations – as an added power which forces people to act as they do in society. From that perspective, I analyze Gombrowicz’s four plays in the second part of my thesis.

In the second part, the form-based theoretical analysis shows how the first play, *Yvonne, Princess of Burgundy*, is built upon the linear and gradually growing conflict of form and anti-form. Form is represented by the court, while anti-form is represented by Yvonne.

The structure of the second play, *The Marriage*, is more complicated – the Hamletesque protagonist initially restores status quo by proclaiming his father the king – therefore, according to the rule of situational determinism, his father becomes king. But soon, the protagonist is allured into betraying the king and himself becoming the ruler – according to the concept of „interhuman church“, he can therefore wed his bride without anyone’s aid, which is his aim throughout the play. But he rules as a dictator and, by having convinced his best friend to commit suicide out of jealousy, he has committed a crime and can neither rule nor marry anymore. The author opposes all rulers (ruling as a process of completing structure/form). The third act of the play can be seen as political, describing the events in Nazi Germany (the play was written right after the war, during 1944–1947).

The third play, *History* (which I tackle as a separate play rather than the draft of *Operetta*), appears stunningly autobiographical and historically detailed – the protagonist, barefooted Witold (representing anti-form), faces form in different situations – in his family and in historical circles. The play opens on June 24 1914, the date of the beginning of World War I. The protagonist tries to deliver a message of peace to different historical figures – Czar Nicholas II, Wilhelm II, etc. The piece can be seen as a warning drama, carrying a peace message.

The fourth play, *Operetta*, is a highly theatrical, but also the most political play by Gombrowicz. Its conflict between form and anti-form is represented by clothing as form, and Albertynka – a girl dreaming of nakedness – as anti-form. The final of this last play can be interpreted to carry a strong message of the triumph of anti-form „now and forever“ – the naked Albertynka triumphs in the end, singing praise to youth and nakedness. On a deeper level, the play describes the events of World Wars I and II.

In the third part of the thesis, I give an overview of stage productions of Gombrowicz's plays in world theatre, including short descriptions of the most important productions (by Jerzy Jarocki, Jorge Lavelli etc).

The fourth part of the thesis focuses on stage productions in Estonia. Gombrowicz's plays have been performed in Estonia since 1994 (almost 40 years after his world premiere in 1957), after the lifting of the Soviet ban on absurdist dramaturgy. Therefore, a wave of discovery of absurdist plays, including those by Gombrowicz, has taken place after political changes. I describe and analyze four productions by Estonian stage directors: *Yvonne* (1994) and *The Marriage* (2000) by Mati Unt (both in Vanemuine), *The Marriage* by Elmo Nüganen (2004, in Torun Wilam Horzyca Theatre) and *Yvonne* by Marius Peterson (in Theatrum). In addition, I highlight some of the main events that introduced Gombrowicz to Estonia. The conclusion is that Gombrowicz has become known to Estonian audiences, but the reception of his works has been without knowledge of the theoretical background of his plays – awareness of the philosophy of Gombrowicz, which the present thesis aims to offer.

Lisa 1. Witold Gombrowiczi dramaturgia lavastuste kronoloogiline valiknimekiri

„Iwona, Burgundia printsess“

Poola

- 1957** Lavastaja: Halina Mikołajska, Varssav, Teatr Domu Wojska Polskiego / Teatr Dramatyczny – Poola ja maailma-esietendus
1975 Lavastaja: Ludwik René, Varssav, Teatr Dramatyczny
1978 Lavastaja: Krystian Lupa, Kraków, Stary Teatr
1983 Lavastaja: Zygmunt Hübner, Varssav, Teatr Powszechny
1990 Lavastaja: Jerzy Stuhr, Kraków (Nowa Huta), Teatr Ludowy
1997 Lavastaja: Grzegorz Jarzyna, Kraków, Stary Teatr
2006 Lavastaja: Marek Weiss-Grzesiński, Varssav, Opera Narodowa, Teatr Wielki – Zygmunt Krauze ooperi Poola esietendus

Saksamaa

- 1964** Lavastaja: Walter Czaschke, Dortmund, Schauspielhaus – Lääne-Saksamaa esietendus
1970 Lavastaja: Ernst Schröder, Lääne-Berliin, Schiller Theater
1973 Lavastaja: Kurt Horres, Wuppertal, Opernhaus Wuppertal – Boris Blacheri ooperi maailma-esietendus.
1980 Lavastaja: Ingmar Bergman, München, Bayerische Stadtsschauspiel
1980 Lavastaja: Luc Bondy, Köln, Schauspielhaus Köln
1996 Lavastaja: Karin Beier, Hamburg, Deutsches Schauspielhaus
1996 Lavastaja: Günther Gerstner, Berliin, Maxim Gorki Theater
1998 Lavastaja: Marcus Lobbes, Krefeld, Theater Krefeld / Möchengladbach, Fabrik Heeder – Ulrich Wagneri ooperi maailma-esietendus
2006 Lavastaja: Günter Krämer, Berliin, Berliner Ensemble

Prantsusmaa

- 1965** Lavastaja: Jorge Lavelli, Pariis, Théâtre de Bourgogne / Théâtre de France (Odéon) – Prantsusmaa esietendus
1982 Lavastaja: Jacques Rosner, Pariis, Théâtre national de l'Odéon / La Comédie-Française
1988 Lavastaja: Yves Beaunesne, Pariis, Théâtre national de la Colline
2004 Lavastaja: Grzegorz Jarzyna, Pariis, Théâtre Silvia Monfort. – Zygmunt Krauze ooperi maailma-esietendus
2009 Lavastaja: Luc Bondy, Pariis, Opéra national de Paris / Opéra Bastille – Philippe Boesmani ooperi maailma-esietendus

Rootsi

- 1965** Lavastaja: Alf Sjöberg, Stockholm, Kungliga Dramatiska Teatern – Rootsi esietendus
1979 Koreograaf: Henryk Tomaszewski, Stockholm, Cramerballeten – ballett
1995 Lavastaja: Ingmar Bergman, Stockholm, Kungliga Dramatiska Teatern

Belgia

- 1966** Lavastaja: Marcel Lupovici, Liège, Théâtre de L'Étuve – Belgia esietendus

Madalmaad

- 1967** Lavastaja: Peter Oosthoek, Rotterdam, Theater Centrum – Hollandi esietendus

Šveits

1967 Lavastaja: Jorge Lavelli, Zürich, Theater am Neumarkt – Šveitsi esietendus

Norra

1968 Lavastaja: Eva Sköld, Trondheim, Trøndelag Teater – Norra esietendus

Suurbritannia

1970 Lavastaja: H. B. Fortune, London, BBC Radio 3 – Inglismaa raadioteatri esietendus

1988 Lavastaja: Mark Brickman, London, The Actors Touring Company at the Lyric Studio - Inglismaa esietendus

1997 Lavastaja: Katarzyna Deszcz, London, Scarlet Theatre – etendus pealkirjaga „Princess Sharon“

Austria

1970 Lavastaja: Peter Janisch, Viin, Ateliertheater am Naschmarkt – Austria esietendus

1994 Lavastaja: Tamás Ascher, Viin, Bergtheater

Iisrael

1970 Lavastaja: Joseph Millo, Tel Aviv, Cameri Theatre – Iisraeli esietendus

Portugal

1971 Lavastaja: Carlos Avilez, Cascais, Teatro Experimental de Cascais, Teatro Gil Vicente – Portugali esietendus

Itaalia

1971 Lavastaja: Armando Pugliese, Rooma, Teatro Libero Pugliese, Teatro Tor di Nona – Itaalia esietendus

Taani

1971 Lavastaja: Erling Schroder, Kopenhaagen, Det Kongelige Teater – Taani esietendus

Tšehhoslovakkia / Tšehhi Vabariik

1972 Lavastaja: J. Horau, Brno, Satirické divadlo Vecerní – Tšehhi esietendus

1987 Lavastaja: Oldrich Kuzilek, Praha, Divadlo Lucerna

Argentiina

1972 Lavastaja: Jorge Lavelli, Buenos Aires, Teatro Municipal General „San Martin“ – Argentiina ja hispaaniakeelsete maade esietendus

Jugoslaavia/Sloveenia

1973 Lavastaja: Dusan Jovanovic, Celje, Slovensko Ljudsko Gledalisce – Jugoslaavia/Sloveenia esietendus

Rumeenia

1976 Lavastaja: Brandy Barasch, Iași, Teatrul National Vasile Alecsandri din Iași – Rumeenia esietendus

Mehhiko

1978 Lavastaja: Marta Luna, Vera Cruz, Teatro Orientación – Mehhiko esietendus

Hispaania/Kataloonia

1987 Lavastaja: Leona di Marca, Mallorca, Estudi Zero, Sala Auditorio – Hispaania ja Kataloonia esietendus

1993 Lavastaja: Joseph Maria Mestres, Barcelona, Compañía Rebeca de Winter – hispaaniakeelne esietendus

Türgi

1989 Lavastaja: Ewa Bułhak, Ankara, Devlet Tiyatrosu – Türki esietendus

Ameerika Ühendriigid

1992 Lavastaja: Stefan Kruck (Ron Sossi pseudonüüm), Los Angeles (California), Odyssey Theatre Ensemble – Ameerika professionaalse teatri esietendus

2001 Lavastaja: Kirsten Kelly, Chicago (Illinois), Strawdog Theatre Company

2002 Lavastaja: David Disbrow, Philadelphia (Pennsylvania), Theatre Exile

Slovakkia

1993 Lavastaja: Emil Horváth, Nitra, Divadlo Andreja Bagara Nitra – Slovakkia esietendus

Soome

1993 Lavastaja: Tamás Ascher, Helsingi, Suomen Kansallisteatteri – Soome esietendus

Eesti

1994 Lavastaja: Mati Unt, Tartu, Riiklik Akadeemiline Teater „Vanemuine“ – Eesti esietendus

2005 Lavastaja: Marius Peterson, Tallinn, Theatrum

Kanada

1994 Lavastaja: Tadeusz Bradecki, Niagara-On-The-Lake (Ontario), The Shaw Festival, Courthouse Theatre – Kanada ingliskeelse professionaalse teatri esietendus

1998 Lavastaja: Alice Ronfard, Québec, Théâtre du Trident – Kanada prantsuskeelse professionaalse teatri esietendus

Jaapan

1997 Lavastaja: Jan Peszek, Tōkyō, teater X Cai – Jaapani esietendus

Venemaa

1998 Lavastaja: Oleg Rõbkin, Novosibirsk, teater Krasnõi Fakel – Venemaa esietendus

Austraalia

2000 Lavastaja: Bogdan Koca, Sydney, Sydney Art Theatre – Austraalia esietendus

Ukraina

2002 Lavastaja: Wiesław Rudzki, L'viv, Ukraina rahvuslik draamateater – Ukraina esietendus

Brasiilia

2003 Lavastaja: Thierry Trémoureaux, Rio de Janeiro, Théâtre Alliance Française – Brasiilia esietendus

Valgevene

2004 Lavastaja: Aleksander Harcujew, Minsk, The National Academic Yanka Kupala Theatre – Valgevene esietendus, esmalt esitatud Lublinis, Poolas

Costa Rica

2005 Lavastaja: David Korish ja Rózanna Avila, San José, Teatro Abya Ayala – Costa Rica esietendus

Leedu

2007 Lavastaja: Jonas Vaitkus, Vilnius, Valstybinis Jaunimo Teatras – Leedu esietendus

Läti

2007 Lavastaja: Roman Kozak (Moskva), Riia, Dailes teater

„Laulatus“

Poola

1960 Lavastaja: Jerzy Jarocki, Gliwice, Gliwice Polütehnikumi tudengiteater – maailma ja Poola amatöörteatrite esietendus

1974 Lavastaja: Jerzy Jarocki, Varssavi, Teatr Dramatyczny – Poola professionaalse teatri esietendus

1976 Lavastaja: Jerzy Grzegorzewski, Wrocław, Teatr Polski

1984 Lavastaja: Krystian Lupa, Jelenia Góra, Teatr im. Cypriana Norwida

1991 Lavastaja: Tadeusz Minc, Varssavi, Teatr Polski

1991 Lavastaja: Jerzy Jarocki, Kraków, Stary Teatr – televersioon Poola Televisiooni jaoks (1992)

1998 Lavastaja: Jerzy Grzegorzewski, Varssavi, Teatr Narodowy

2004 Lavastaja: Elmo Nüganen, Toruń, Teatr im. Wilama Horzycy – esmaesitus Lublinis, Poolas

Prantsusmaa

1963 Lavastaja: Jorge Lavelli, Pariis, Théâtre Récamier – maailma ja Prantsusmaa professionaalse teatri esietendus

1984 Lavastaja: Daniel Martin, Pariis, Théâtre Gémier (Théâtre National de Chaillot)

2001 Lavastaja: Jacques Rosner, Pariis La Comédie Française

Rootsi

1966 Lavastaja: Alf Sjöberg, Stockholm, Kungliga Dramatiska Teatern – Rootsi esietendus

1995 Lavastaja: Karl Dunér, Kungliga Dramatiska Teatern

Kolumbia

1967 Lavastaja: Santiago García, Bogotá, Casa de la Cultura – Kolumbia ja hispaaniakeelsete lavastuste esietendus

Soome

1967 Lavastaja: Sakari Puurunen, Helsingi, Helsingin Kaupunginteatteri – Soome esietendus

Saksamaa

1968 Lavastaja: Ernst Schröder, Lääne-Berliin, Schiller-Theater – Lääne-Saksamaa esietendus

1975 Lavastaja: Kurt Horres, Weisbaden, Weisbaden Internationale Maifestspiele – Volker David Kirchneri ooperi maailma-esietendus

1982 Lavastaja: Klaus Henning Eschrich, Oldenburg, Staatstheater – Volker David Kirchneri ooper

1990 Lavastaja: Arne Retzlaff, Dresden, Probestühne Astoria, Staatsschauspielhaus Dresden

Itaalia

1968 Lavastaja: Mario Missirolize, Milano, Teatro Durini, La Compagnia Porcospino II – Itaalia esietendus; etendus Teatro Liberos, Roomas, 1969

2004 Lavastaja: Sebastiano Deva, Napoli, Arpaad Film Theatre – esmaesitus Lublinis, Poolas

Madalmaad

1968 Lavastaja: Robert de Vries, Rotterdam, Nieuw Rotterdams Toneel – Hollandi esietendus

1988 Lavastaja: Eric-Ward Geerlings, Rotterdam, Paleis Toneel Theater, Gereformeerde Kerke

Suurbritannia

1969 Lavastaja: Hermann Fortune, London, BBC Radio 3 – Briti raadioteatri ja ingliskeelse teatri esietendus

1994 Lavastaja: Lucy Pitman-Wallace, London, Three-Legged Company – Briti esietendus

Taani

1971 Lavastaja: Carlo M. Pedersen, Kopenhaagen, Danmarks Radio (Radio Teatret) – Taani raadioteatri esietendus

1998 Lavastaja: Troels II Munk, Odense, Odense Teater Sukkerkogeriet – Taani teatri-esietendus

Šveits

1972 Lavastaja: Jorge Lavelli, Zürich, Schauspielhaus – Šveitsi esietendus

Austria

1974 Lavastaja: Gerhard Eisnecker, Viin, Ateliertheater – Austria professionaalse teatri esietendus

Ameerika Ühendriigid

1975 Los Angeles (California), Aleph Inc. at the Odyssey Theatre – Ameerika professionaalse teatri esietendus

Jugoslaavia/Serbia

1973 Lavastaja: Tadeusz Minc, Sarajevo, Kamerni Teatar '55 – Jugoslaavia esietendus

1981 Lavastaja: Jerzy Jarocki, Novy Sad, Srpsko Narodno Pozoriste (SNP)

2003 Lavastaja: Marko Kacanski, Novy Sad, Srpsko Narodno Pozoriste (SNP)

Ungari

1979 Lavastaja: János Ács, Kaposvár, Csiky Gergely Színház – Ungari esietendus

Argentiina

1981 Lavastaja: Laura Yusem, Buenos Aires, Teatro Municipal General „San Martin“ – Argentiina esietendus

Austraalia

1986 Lavastaja: Bogdan Koca, Addelaide, Addelaide Festival – Austraalia esietendus

Tšehhoslovakkia / Tšehhi Vabariik

1991 Lavastaja: Jan Antoni Pitínsky, Brno, Hanácké divadlo – Tšehhi professionaalse teatri esietendus

Leedu

1994 Lavastaja: Jacek Zembrzuski, Vilnius, Lietuvos Rusu Dramos Teatras – Leedu ja venekeelse teatri esietendus

2005 Lavastaja: Algimantas Pociunas, Siauliai, Siauliai Dramos Teatras – leedukeelse teatri esietendus

Kanada

1994 Montréal, Théâtre de la Bibliothèque – Kanada prantsuskeelse teatri esietendus

India

1998 Lavastaja: Mariusz Orski, Delhi, State School of Drama – India esietendus

Eesti

2000 Lavastaja: Mati Unt, Tartu, Teater Vanemuine – Eesti esietendus

Belgia

2001 Antwerpen, De Onderneming – Belgia esietendus

Portugal

2003 Lavastaja: Carlos Avilez, Cascais, Teatro Municipal Mirita Casimiro – Portugali esietendus

Sloveenia

2004 Lavastaja: Jernej Lorenci, Ljubljana, Slovensko Mladinsko Gledalisce – Sloveenia esietendus

„Ajalugu“

Lääne-Saksamaa/Saksamaa

1977 Lavastaja: Andras Fricksay, Marstall, Bayerisches Staatstheater

1987 Köln, Studiobühne

2004 Lavastaja: Galin Stoev, Stuttgart, Theaterhaus Stuttgart – Oscar Stransoy ooperi maailma-esietendus

Poola

1977 Lavateksti autor ja lavastaja: Kazimierz Skorupski, Wrocław, Akademicki Ośrodek Teatralny „Kalambur“

1981 Lavateksti autor ja lavastaja: Kazimierz Skorupski, Gorzów Wielkopolski, Teatr im. Juliusza Osterwy

1983 Lavastaja: Zbigniew Mich, Varssavi, Teatr Nowy

1984 Lavastaja: Krzysztof Jasiński, helilooja: Krzysztof Szwejgier, Kraków, Teatr St. – etendus pealkirjaga „Na bosaka“ („Paljajalu“), „Witold Gombrowiczi motiividel põhineva mini-ooperi“ maailma-esietendus

1990 Lavastaja: Zbigniew Mich, Varssavi, Teatr Papierowy

Austria

1981 Lavastajad: Bernd Palam, Franz Schuh, Alpbach

1985 Lavastaja: Jens Ehlers, Viin, Theater Gruppe 80

Prantsusmaa

1984 Lavastaja: Eugé-Nil, Pariis, Compagnie Première Amour – etendus pealkirja all „J’aime tous les hommes qui plangent“ (teine versioon 1994)

2003 Lavastaja: Marie Fourquet, Lille, Association Orgânik

Madalmaad

1990 Lavastaja: Erik-Ward Geerlings, Peter Jan Smit, Rotterdam, De Pragmatici, Lanteren Rotterdam

„Operett“

Itaalia

1969 Lavastaja: Antonio Calenda, heliloojad: Fiorenzo Carpi, Luigi Proietti, L’Aquila, Teatro Stabile dell’Aquila – maailma- ja Itaalia esietendus

1980 Lavastaja: Antonio Calenda, heliloojad: Vittorio Gelmetti, Germano Massochetti, L’Aquila, Teatro Stabile dell’Aquila

2001 Lavastaja: Amadeo Romeo, nukukunstnik: Bruno Cereseto, Genoa, Teatro della Tosse – nukuteatri lavastus

Prantsusmaa

1969 Lavastaja: Jacques Rosner, helilooja: Karel Trow, Pariis, Théâtre National Populaire – Prantsuse esietendus

1989 Lavastaja: Jorge Lavelli, helilooja: Zygmunt Krauze, Pariis, Théâtre National de la Colline

2003 Lavastaja: Oscar Strasnoy, helilooja: Oscar Strasnoy, Reims, Grand Théâtre de Reims

Jugoslaavia

1970 Lavastaja: Bogdan Jerković, helilooja: Vojislav Kostić, Belgrad (Serbia), Atelje 212- Jugoslaavia/Serbia esietendus

1970 Lavastaja: Vlado Jablan, heliloojad: Nikola Debelić ja Vlado Jablan, Sarajevo (Bosnia), Narodno Pozoriste Sarajevo

1973 Lavastaja: Jan Bratkowski, Ljubljana (Sloveenia), Slovensko narodno gledališče – Sloveenia esietendus

Norra

1970 Lavastaja: Aloysius Valente, helilooja: Karel Trow, Oslo, Det Norske Teatret – Norra esietendus

Soome

1971 Lavastaja: Sakari Puurunen, helilooja: Jorma Panula, Helsingi, Suomen Kansallisteatteri – Soome esietendus

Rootsi

1971 Lavastaja: Eva Sköld, helilooja: Karel Trow, Malmö, Stadsteatern – Rootsi esietendus

1997 Lavastaja ja lavaseade autor: Jurek Sawka, helilooja: Immanuel Brockhaus, Stockholm, Replica – etendus pealkirja all „So mom em „Operett““

Saksamaa

1971 Lavastaja: Jorge Lavelli, helilooja: Hans Martin Majewski, Bochum, Schauspielhaus – Lääne-Saksamaa esietendus

1972 Lavastaja: Ernst Schröder, helilooja: Hans Martin Majewski, Lääne-Berliin, Schiller Theater

1973 Lavastaja: Bohumil Herlischka, München, Kammerspiel München

1977 Lavastaja: Kazimierz Dejmek, helilooja: Tomasz Kiesewetter, Essen, Staatstheater

1987 Lavastaja: Henryk Baranowski, helilooja: Johannes Roloff, Lääne-Berliin, Transformtheater, Hebbel-teatris

Šveits

1971 Lavastaja: Hans Hollman, helilooja: Peter Fischer, Basel, Schauspielhaus – Šveitsi esietendus

Poola

1972 Lavastaja: Janusz Nyczak, helilooja: Romuald Sztukiewicz, Poznań, Studencki Teatr Nurt ja Paradoks-Bis – Poola amatöörteatri esietendus

1975 Lavastaja: Kazimierz Dejmek, helilooja: Tomasz Kiesewetter, Łódź, Teatr Nowy – Poola professionaalse teatri esietendus

1977 Lavastaja: Kazimierz Braun, helilooja: Zbigniew Karnecki, Wrocław, Teatr Współczesny

1978 Lavastaja: Krzysztof Jasiński, helilooja: Krzysztof Sz wajgier, Kraków, Teatr STU (teine versioon 1979)

1980 Lavastaja: Maciej Prus, helilooja: Jerzy Stanowski, Varssavi, Teatr Dramatyczny (teine versioon 1983)

1988 Lavastaja: Krystyna Meissner, helilooja: Joanna Wnuk-Nazarowa, Toruń, Teatr im. Wilama Horzycy

1988 Lavastaja: Tadeusz Bradecki, helilooja: Stanisław Radwan, Kraków, Stary Teatr

2000 Lavastaja: Jerzy Grzegorzewski, helilooja: Stanisław Radwan, Varssavi, Teatr Narodowy

2007 Lavastaja: Michał Zadara, helilooja: Leszek Możdżer, Wrocław, Capitol Teatr Muzyczny

Kreeka

1973 Lavastaja: Carolus Kouhn, helilooja: Theodore Antoniou, Ateena, Artistic Theatre – Kreeka esietendus

Taani

1973 Lavastaja: Carlo M. Pedersen, helilooja: Karel Trow, Kopenhaagen, Det Kongelige Teater – Taani esietendus

Austria

1973 Lavastaja: Fritz Zecha, helilooja: Peter Fischer, Graz, Vereinigte Bühnen-Graz, Schauspielhaus – Austria esietendus

1979 Lavastaja: Bernard Palma, Viin, Volkstheater

1982 Lavastaja: Erwin Bigusow, helilooja: Tomasz Kiesewetter, Linz, Landestheater Linz-Großes Haus

Mehhiko

1978 Lavastaja: Krzysztof Jasiński, México, Teatro Nacional – Mehiko ja hispaaniakeelse teatri esietendus

Ungari

1978 Lavastaja: Péter Valló, helilooja: Frigyes Hidas, Budapest, Vígyszínház – Ungari esietendus

1990 Lavastaja: Deszö Dobay, Katalin Laban, helilooja: Csaba Vedres, Budapest, R.S.9. Stúdiószínház

2004 Lavastaja: József Czajlik, helilooja: Béla Faragó, Budapest, Bárka Színház

Tšehhoslovakkia / Tšehhi Vabariik

1980 Lavastaja: Svatopluk Vála, heliloojad: Václav Kolár, Jirí Bulis, Brno, Hanácké divadlo Prostějov – Tšehhoslovakkia esietendus

1987 Lavastaja: Mojmír Weimann, helilooja: Jirí Bulis, Ostrava, Státní Divadlo Ostrava Cinohra Petra Bezruče

Ameerika Ühendriigid

1983 Lavastaja: Stefan Rudnicki, helilooja: Michael Karp, Greenvale, New York, C.W. Post Center, Long Island University – Ameerika ja ingliskeelse amatööreteatri esietendus

2006 Lavastaja: Zisan Ugurlu, helilooja: Stefania de Kenessey, New York, La Mama Experimental Theatre Club / Eugene Lang College – Ameerika pool-professionaalse teatri esietendus

Portugal

1988 Lavastaja: Carlos Avilez, helilooja: Luis Pedro Fonseca, Cascais, Teatro Municipal Mirita Casimiro, Teatro Experimental de Cascais – Portugali esietendus

Ukraina

1989 Lavastaja: Roman Grzegorz Mrówczyński, helilooja: Zygmunt Krauze, Harkiv, Ševtšenko-nim. Ukraina Draamateater – Ukraina ja Nõukogude Liidu esietendus

Rumeenia

1993 Lavastaja: Cristian Pepino, Domnita Constantiniu, Piatra Neamt, Teatrul Tineretului – Rumeenia esietendus

1996 Lavastaja: Gábor Tompa, heliloojad: Zsolt Lászlóffy, Katalin G. Incze, Cluj, Kolozsvári Magyar Színház

Argentiina

2004 Lavastaja: Adrian Blanco, Buenos Aires, La Blanco Compani, Club del Bufón – Argentiina esietendus

Lisa 2. Witold Gombrowiczi dramaturgia lavastuste fotoillustratsioone

1) Barbara Krafftówna “Iwona, Burgundia printsessi” peategelasena, lavastaja Halina Mikołajska (Varssavi Poola Armee Teater, 1957). Foto: Franciszek Myszkowski, Poola Teatrikunstnike Ühenduse Arhiiv, Varssavi. (Kuharski 2004b: 18)



2) Jerzy Jarocki lavastatud „Laulatus“ (Gliwice tudengiteatris, 1959). Kujundus: Krystyna Zachwatowicz. Foto: Stanisław Gadomski, Rita Gombrowiczi arhiiv. (Kuharski 2004b: 19)



3) Jorge Lavelli lavastatud „Laulatus“ (Pariisi Récamier’ teater, 1964). Kujundus: Krystyna Zachwatowicz. Isa (Alexis Nitzer) ja Ema (Juliette Brac). Foto: Agence de Presse Bernand, Rita Gombrowiczi arhiiv. (Kuharski 2004b: 20)



4) Alf Sjöbergi lavastatud „Laulatus“ (Stockholmi Kuninglik Draamateater, 1966). Kujundus: Acke Oldenburg. Foto: Beata Bergström, Rita Gombrowiczi arhiiv. (Kuharski 2004b: 20)



5) Josef Svoboda lavakujundus Ernst Schröderi „Laulatuse“ lavastusele Schilleri teatris Lääne-Berliinis, 1968. Lavastus oli edukas kriitikute ja vaatajate silmis, inspireerides Schröderit ja Svobodat lavastama kõik kolm täispikka Gombrowiczi näidendit Schilleri teatris, mis kulmineerus „Operetiga“ 1972. aastal. Foto: Ilse Buhs, Rita Gombrowiczi arhiiv. (Kuharski 2004b: 21)



6) Pina Bausch (paremal) nimitegelasena Boris Blacheri ooperis „Iwona, Burgundia printsess“, lavastaja Kurt Horres (Wuppertali ooperiteater, 1973). (Kuharski 2004b: 22)



7) Tadeusz Kantori lavastus „Surnud klass“ (1975), mis oli inspireeritud muu hulgas W. Gombrowiczi „Ferdydurkest“ ja „Laulatusest“ (lisaks B. Schulzi ja S. I. Witkiewiczi tekstidele). Mängiti üle 1300 etenduse. (Kuharski 2004b: 22)



8) Jacek Bunschi lavastatud „Ajalugu“, Wrocławski Teatr Polski (1985). Foto: Adam Hawałej, Rita Gombrowiczi ahiiv. (Kuharski 2004b: 24)



9) Jerzy Jarocki „Laulatus“ Krakówi Stary Teatris (1991). Henryk – Jerzy Radziwiłowicz. Foto: Wojciech Plewiński. (Kuharski 2004b: 24)



10) Ingmar Bergmani lavastatud „Iwona, Burgundia printsess“ Stockholmi kuninglikus draamateatris (1995). Iwona – Nadja Weiss (näitekirjanik Peter Weissi tütar), Filip – Pontus Gustafsson. Foto: Bengt Wanselius, Rita Gombrowiczi arhiiv. (Kuharski 2004b: 25)



11) Rootsi teatritrupi Replica lavastatud „Operett“, lavastaja Jurek Sawka (1997). Lakei Wladyslaw – Jonas Wahlstedt, Vürst Himalaj – Martin Lange. Lavastuses viidi tegevus kujuteldavasse postkoloniaalsesse maailma, mängisid eri rahvusest näitlejad. Foto: Stefan Okołowicz. (Kuharski 2004b: 27)



12) Jerzy Grzegorzewski lavastus „Laulatus“ Varssavi rahvusteatris (Teatr Narodowy, 1998). Joodik – Wojciech Malajkat, Henryk – Jan Peszek. (Kuharski 2004b: 27)



13) Jevgeni Lavrentšuki lavastus „Iwona, Burgundia printsess“ Moskva Poola Teatris
2005. aastal (<http://www.ptwm.ru/zdjeciaiwony.htm>)

