ŚLUB

Witold Gombrowicz

Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach

Premiera maj 1981

EWA JEWIELUKA

Dyrektor i Kierownik artystyczny – BOGDAN AUGUSTYNIAK
Zastępca dyrektora – ANDRZEJ RUCIŃSKI

TEATR IM. STEFANA ŻEROMSKIEGO
W KIELCACH

WITOLD GOMBROWICZ

ŚLUB

PREMIERA MAJ 1987

OBSADA

IGNACY
(Ojciec i Król) – EDWARD KUSZTAL
KATARZYNA
(Matka i Królowa) – JANINA UTRATA
HENRYK
(Syn i Książe) – SŁAWOMIR HOLLAND
WŁADZIO
(Przyjaciel i Dworzanin) – JERZY KACZMAROWSKI
MANIA
(Służąca i Księżniczka) – BEATA OŻÓG
PIJAK – JÓZEF JÓZEFCZYK
KANCLERZ – TADEUSZ KRASNODĘBSKI
SZAMBELAN – LECH SULIMIERSKI
SZEF POLICJI – ROBERT MAZURKIEWICZ
BISKUP PANDULF – ZDZISŁAW NOWICKI
DYGNITARZ ZDRAJCA – JERZY SMOLIŃSKI
– ~~ANDRZEJ CEMPURA~~
– EUGENIUSZ NOWAKOWSKI
DYGNITARZE, DWORZANIE – ANDRZEJ KIESZ (adept)
– CZESŁAW MORTAS (adept)
– MAREK PLECH (adept)
PIJACY – ~~ANDRZEJ CEMPURA~~
– EUGENIUSZ NOWAKOWSKI
– FRANCISZEK UTKO
– ANDRZEJ NOWAK (adept)
DAMY – ELŻBIETA BUŁHAK
– JADWIGA DZIEDZIC
– EWA JÓZEFCZYK
– DANUTA OHEROW
– REGINA REDLIŃSKA
– ANNA SKAROS
– MARZENA STRZYCKA
– RENATA TUKALSKA
ZBIRY – FRANCISZEK UTKO
– ANDRZEJ NOWAK

INSCENIZACJA i REŻYSERIA
BOGDAN AUGUSTYNIAK

SCENOGRAFIA
KRZYSZTOF PANKIEWICZ

ASYSTENT SCENOGRAFA
EWA SKOWROŃSKA

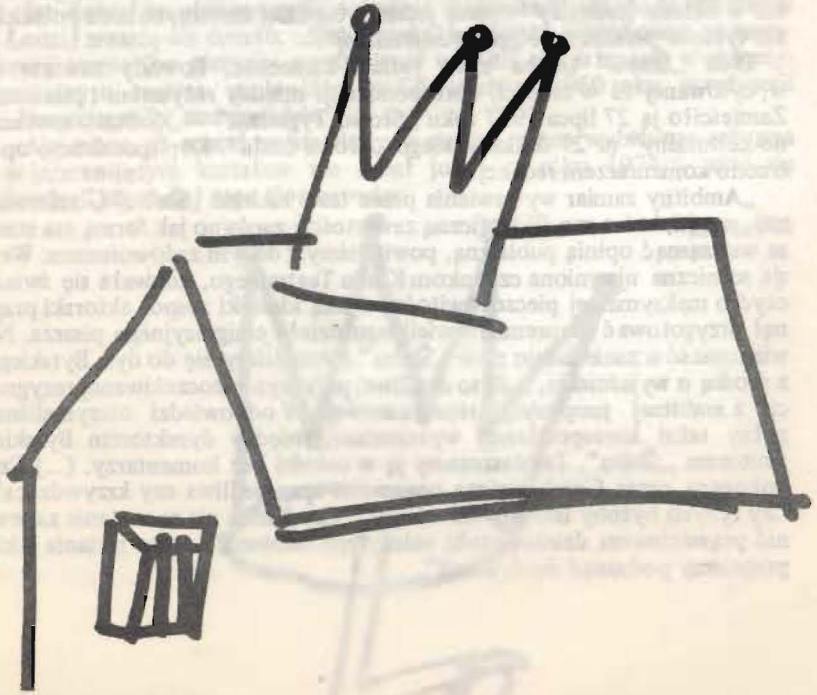
OPRACOWANIE MUZYCZNE
ANDRZEJ FRONCZAK

Asystent reżysera
JÓZEF JÓZEFCZYK

Inspicjenci
ANNA MAŁACHOWSKA-SOKOŁOWSKA
MAREK PLECH

Sufler
ZDZISŁAWA BUREK

PREMIERA – MAJ 1987



Dzieje sceniczne Gombrowicza w Polsce liczy się od osamotnionej wówczas premiery „Iwony księżniczki Burgunda", wystawionej w listopadzie 1957 roku w warszawskim Teatrze Dramatycznym, dzieje sceniczne „Ślubu" od inscenizacji Jerzego Jarockiego z 1974 r. w tym samym teatrze. Niewiele osób wie, że p i e r w s z a inicjatywa wprowadzenia utworu Gombrowicza na scenę, zrodziła się – równo 30 lat temu w Kielcach dzięki Tadeuszowi Byrskiemu. O autorze „Ferdydurke" już wówczas – po latach przymusowego milczenia – pisano, aby wkrótce wywołać prawdziwą „lawinę artykułów i wzmianek" – jak notował Gombrowicz z ironią w „Dzienniku" („Ha już to ruszyło, już jeden drugiego będzie podbechtywał – proces wyolbrzymiania mego na długie lata zapewniony"). Nie wznowiono jednak ani nie wydano jeszcze żadnego jego utworu („Trans-Atlantyk", „Ślub", „Iwona", „Bakakaj" i „Ferdydurke" ukazały się nieco później), nie był też grany – pozostawał wciąż w kraju „pisarzem bez dzieł". Zrealizowany wówczas w Kielcach „Ślub" byłby także prapremierą światową.

Byrski tekst „Ślubu" – o czym sam pisze – poznał w Paryżu. Rychło przystąpiono do prób; odbyło się ich kilkanaście, w tym jedna czytana wobec publiczności. Nie przewidywano początkowo żadnych komplikacji – w pierwszym liście pisanym do Gombrowicza w sprawie prapremiery, w ogóle nie bierze się pod uwagę jego odmowy. Realizatorzy nie lekceważyli oczywiście trudności, interpretacyjnych i teatralnych; pewności siebie mogły im jednak dodawać wcześniejsze sukcesy: ogólnopolski rozgłos „Pluskwy" Majakowskiego, „Caliguli" Camusa, „Powrotu Odysa" Wyspiańskiego, prapremiery „Przyczynku do podróży Cooka" Giraudoux. Teatr – prowadzony od sezonu 1952/53 przez Irenę i Tadeusza Byrskich ma w okresie „odwilży" opinię jednej z bardziej ambitnych scen polskich, nie tylko w persektywie „prowincjonalnej".

Prób „Ślubu" trzeba było jednak zaniechać. Powody zawarte są w, cytowanej tu w całości, korespondencji między reżyserem i pisarzem. Zamieściło ją 27 lipca 1957 roku „Słowo Tygodnia" – „dodatek społeczno-kulturalny" nr 29 do kieleckiego „Słowa Ludu". Korespondencję opatrzono komentarzem redakcji:

„Ambitny zamiar wystawienia przez teatr kielecki „Ślubu" Gombrowicza, sztuki, która swą filozoficzną zawartością zarówno jak formą ma szanse wstrząsnąć opinią publiczną, powitaliśmy z dużym zadowoleniem. Wersja sceniczna ujawniona członkom Klubu Teatralnego, zdawała się świadczyć o maksymalnej pieczołowitości, z jaką kielecki zespół aktorski pragnął przygotować prapremierę wielkiego dzieła emigracyjnego pisarza. Na wiadomość o zaniechaniu prób „Ślubu" zwróciliśmy się do dyr. Byrskiego z prośbą o wyjaśnienie, o ile to możliwe, przyczyn nieoczekiwanej rezygnacji z ambitnej propozycji repertuarowej. W odpowiedzi otrzymaliśmy pełny tekst korespondencji wymienianej między dyrektorem Byrskim i autorem „Ślubu". Zamieszczamy ją w całości bez komentarzy. (...) Czy dokonana przez Gombrowicza ocena jest sprawiedliwa czy krzywdząca? Czy ryzyko byłoby istotnie tak wielkie? Czy Kielce nie są w stanie zapewnić prawdziwemu dziełu sztuki należytego odbioru? – oto pytania jakie pragniemy podsunąć do dyskusji".

Jakby nie oceniać stanowiska Gombrowicza w tej sprawie, wydaje się, iż jego obiekcje istotnie nie wynikały ze szczególnej nieufności wobec artystów i widowni kieleckiej, mimo, że redakcja „Nowej Kultury" (1957 nr 42) podkreślała złośliwie swoistą nielojalność pisarza w stosunku do swego miejsca urodzenia (był nim wedle, niewystarczająco jak widać poinformowanej, redakcji – Radom). Gombrowicz odnosił się z podobną nieufnością także do innych propozycji, łącznie z ofertą Camusa, który pragnął dramat oddać we władanie dwu paryskich scen awangardowych oraz z projektem Kantora, dotyczącym realizacji „Iwony". Odżegnywał się w ogóle od teatru eksperymentalnego ale nie oznaczało to zaufania do teatrów „normalnych". Pisał wprawdzie w listach do brata Janusza – „Ślub" bez teatru jest jak ryba bez wody", lecz zarazem obawiał się wszelkiej konfrontacji: „Mam jednak obawy, że nikt oprócz mnie nie zdoła tego wyreżyserować i przedstawienie runie z wielkim wstydem moim, grzebiąc na długie lata karierę sceniczną utworu". Tekst główny opatrzył niezwykle dokładnymi wskazówkami interpretacyjnymi i inscenizatroskimi a przywiązywał do nich ogromną wagę; zresztą jak pokazują późniejsze – bardzo od siebie odmienne realizacje dramatu – bezskutecznie. Sceptycznie przyjął nie tylko wiadomość o premierze w Kielcach ale i o projektowanej inscenizacji w krakowskim Teatrze im. Słowackiego, gdzie reżyserem miał być Bronisław Dąbrowski a konsultantami Jan Błoński i Tadeusz Kwiatkowski. Żądał od brata: „Poproś, aby ten kto będzie reżyserował natychmiast nawiązał ze mną kontakt – tekst wymaga szeregu skrótów a poza tym to jest o wiele poważniejsza sprawa od „Iwony" i drżę aby mi tego nie zepsuli, chcę mu posłać dodatkowe instrukcje, dotyczące gry i reżyserii".

Do żadnej z planowanych wówczas inscenizacji (m.in. w Warszawie i Łodzi) zresztą nie doszło. „Ślub" czekał na polską prapremierę na zawodowej scenie (bo pierwsze wystawienie odbyło się, o ironio, w eksperymentalnym teatrze studenckim w Gliwicach w 1960 roku w reżyserii J. Jarockiego) lat siedemnaście.

Ale mimo, iż został wystawiony w stolicy, przez wybitnego reżysera i w interesującym kształcie nie mógł już – w roku 1974 – stać się „bombą" jak chciał tego Gombrowicz.

Marta Fik

KORESPONDENCJA W. GOMBROWICZA Z T. BYRSKIM

Kielce, 29 III 1957 r.

Tadeusz Byrski do Witolda Gombrowicza.

„Wielce Szanowny Panie!

Teatr nasz, którym od paru lat kieruję, z siedzibą w Kielcach i Radomiu, ma zamiar wystawić Pana sztukę „Ślub". W związku z tym zwracam się do Pana z uprzejmą prośbą, czy nie zechciałby Pan napisać słowa od autora do programu, przesłać nam jakieś swoje ostatnie zdjęcie. Rzecz prosta, kontakt osobisty najbardziej pożądany, ale to niestety, niemożliwe. Książkę Pana dostałem w roku zeszłym od Miłosza podczas wizyty u nich pod Paryżem. Obie rzeczy („Trans-Atlantyk" i „Ślub") urzekły mnie zaraz przy pierwszym czytaniu. Jak nam się powiedzie w realizacji, nie wiemy – czy uda się nam oddać na scenie sens utworu i znaleźć odpowiednią formę? W każdym razie postaramy się być z Panem w kontakcie w czasie realizacji, jeżeli kontakt ten nie będzie dla Pana uciążliwy.

Bardzo będę obowiązany za odpowiedź.
Łączę wyrazy poważania

(T. Byrski)
Dyrektor Teatru."

Buenos Aires 4.IV.1957 r.

Witold Gombrowicz do Tadeusza Byrskiego.

„Szanowny Panie!

dziękuję za list z 29.III.br. i za miłe słowa o „Ślubie". Niestety – zmuszony jestem odmówić zgody na wystawienie tego utworu przez teatr Pana. Jak Panu wiadomo, „Ślub" jest utworem wyjątkowo trudnym. Zgodzę się na wystawienie dopiero po dokładnym przestudiowaniu wszystkich możliwości jakie się nasuwają i, zresztą, musiałoby to być załatwione za pośrednictwem Zaiksu, który objął pieczę nad moimi prawami autorskimi. Proszę nie traktować tego jako wyrazu jakiejś specjalnej nieufności do teatru, którym Pan kieruje – po prostu idzie mi o zachowanie pełnej swobody decyzji, to bynajmniej nie przesądza czy w przyszłości nie przyjmę Pana propozycji. (...)

Łączę wyrazy poważania

/–/ Witold Gombrowicz"

29.IV.1957 r

Gombrowicz do Byrskiego
w odpowiedzi na (niecytowany) list Byrskiego z opisem dokonań teatru kieleckiego (m.in. sukcesu „Pluskwy" oraz trudności z zaniechaniem prób).

„Szanowny Panie!

rzeczywiście bardzo mi przykro. Ale absolutnie nie da się [nic] zrobić. Z listu pańskiego wyczuwam, że Panu naprawdę na tym zależy, więc – oczywiście – to mi jest jak najbardziej sympatyczne, i zresztą siostra moja też pisała o Panu. Ale przypuszczam, iż pan sam to zrozumie: to jest przedsięwzięcie „na wariata". Absolutnie wykluczone, aby „Ślub" miał debiutować na prowincji, prowincjonalnymi siłami, przed kielecko-radomską publicznością. Pan rozumie, że to nie może się udać, że to nawet może fatalnie zaszkodzić sztuce, którą przecież czeka i tak ciężka batalia ponieważ jest nieco ekscentryczna...

Rozumiem, że Panu w tej chwili trudno wycofać się z tego, ale sam Pan sobie winien. Przecież trzeba zacząć od uzyskania zgody autora. Pisze Pan, że o przerwaniu pracy nad sztuką nie może być mowy. Uprzedzam, że będę się bronił wszelkimi dostępnymi środkami(...)

Łączę pozdrowienia i życzenia pomyślnej pracy.

/–/ W. Gombrowicz

P.S. W tej chwili przychodzi mi do głowy, iż może ułatwiłoby Panu sytuację gdyby Pan wystawił kilka scen ze „Ślubu" lub np. I akt. Na to może mógłbym się zgodzić. „Może", gdyż musiałbym porozumieć się z osobami, znającymi teren polski.(...) Całość fragmentów wystawionych przez Pana nie mogłaby być większa od 1/3 sztuki."

23.V.1957 r.

Gombrowicz do Byrskiego.

„Szanowny Panie,

Miłosz pisał o Panu – bardzo przyjaźnie i pozytywnie – ale nie mogę zmienić swojej decyzji. Pan chyba rozumie moje racje. Choćby nawet wszystko znalazło się w teatrze Pańskim dla „Ślubu", nie ma publiczności. Dwa ustępstwa: 1) Zgadzam się, jak już napisałem, na wystawienie fragmentów pod warunkiem, że w sumie nie będą większe od jednego aktu sztuki. 2) Zgadzam się na jednorazowe przedstawienie za zaproszeniami, tytułem eksperymentu.

Dalej pójść nie mogę – i mam nadzieję, że Pan ze swej strony nie będzie chciał szkodzić sztuce i mnie. Zresztą tekst, który Pan ma, jest już niemiarodajny. Robiąc korektę nowego wydania dla Czytelnika, przerobi-

łem zupełnie 2 akt i iine wprowadziłem zmiany. Właśnie ukończyłem tę robotę, teraz to zupełnie inaczej wygląda.

Bardzo mi przykro odmawiać... już to, że tak Pan walczy o to przedstawienie sprawia, iż miałbym do Pana zaufanie, ale „Ślub" nie może debiutować w Kielcach, to wykluczone.

Łączę wyrazy poważania

/–/ W. Gombrowicz"

13.VII.1957 r.

Tadeusz Byrski do Witolda Gombrowicza

„Wielce Szanowny Panie!

Zbliżamy się do końca. Korespondencja nasza okazała się, używając Pana pojęć – „pusta". Mam wrażenie, że inaczej widzi Pan zadanie teatru, ale to tak bardzo inaczej – ja pewne sprawy przez Pana postawione i w „Dzienniku" i w „Trans-Atlantyku" i w tymże nieszczęsnym „Ślubie" wziąłem zbyt dosłownie, wydawało mi się, że jeżeli można kiedykolwiek bardzo patetyczne powiedzonko Konrada – Wyspiańskiego – „idę, by walić młotem", spożytkować w działaniu słowem ze sceny, to właśnie utworem teatralnym Pana. Pan natomiast w projekcie realizacji, jak widać, przewidział jeszcze sporo zabiegów dyplomatycznych, których się nawet nie domyślam.

Rodzina Pana, z którą cały nasz zespół ma kontakt od czasu do czasu, usiłuje osłodzić, z poczciwych intencji, tę gorzką pigułkę, ale myśmy już zrozumieli – że jesteśmy w tej chwili teatrem podrzędnym, cokolwiek byśmy tu zrobili. I doskonale zdaję sobie sprawę, że jeżeli coś się tam u nas w geografii teatralnej zmieniło, o czym ma Pan prawo nie wiedzieć, to prawdopodobnie nie tak dalece, jak to sobie niektórzy kulturalnicy Polski powojenne naiwnie wyobrażają.

No cóż, pozostaje mi tylko przesłać wiele szczerych uczuć za wspaniałe wrażenia, przeżycia i doświadczenia, płynące z poznania tej znakomitej sztuki i wyrazić żal, że stosunek został przerwany w momencie dosyć dużego uniesienia.

Rezygnując z realizacji tej sztuki pragniemy zapewnić Pana, że jest Pan ostatnim człowiekiem na świecie, któremu chcielibyśmy zaszkodzić.

Wyrazy poważania łączę

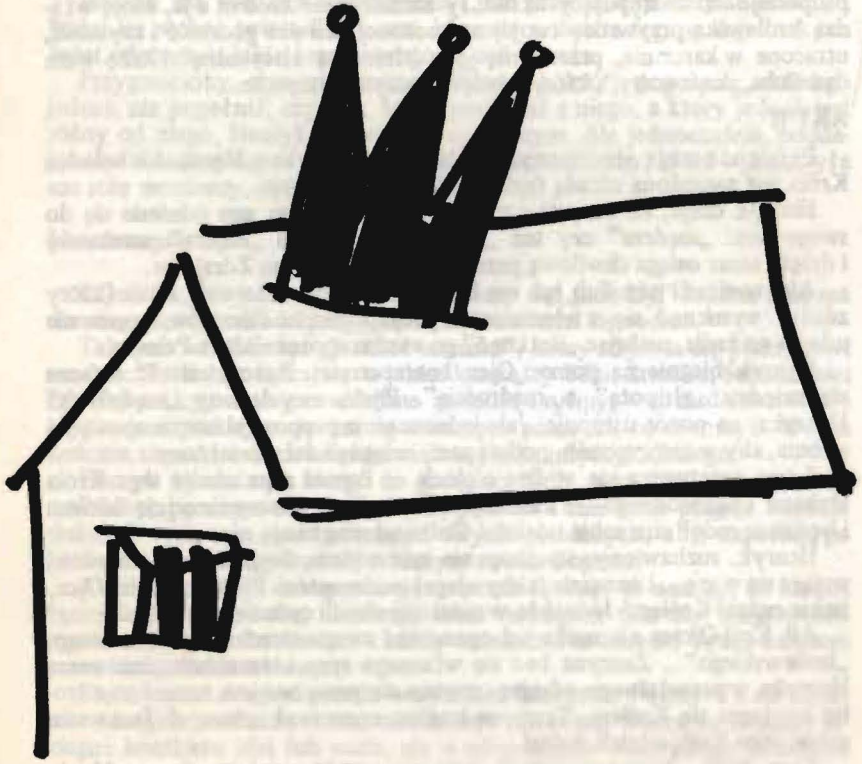
Dyrektor Teatru
(T. Byrski)

P.S. Proszę się nie dziwić, ale propozycja wykrojenia porcyjki ze „Ślubu" nie interesuje nas. Na ogół sztuki, które uważamy za dobre, wystawiamy w całości."

Witold Gombrowicz do redakcji „Słowa Ludu" (z dn. 18.IX.)

„O teatrze kieleckim mam jak najlepsze informacje. O jego dyrektorze także – już choćby dlatego, że Czesław Miłosz mi pisał z Paryża: »Tadeusz i Irena Byrscy to ludzie pod każdym względem wyjątkowi, o wielkiej inteligencji i smaku, o ogromnym wyczuciu walorów kulturalnych i literackich.« Ja więc najchętniej powierzyłbym rękom tak wybitnego dyrektora modelowanie sceniczne mojego dramatu – gdyby nie jeden wzgląd. Bomba nie jest po to, aby wybuchała na peryferiach. Bomba jest, aby położyć ją w samym centrum. Nikt nie celuje z armaty gdzie indziej niż w sam środek. Dlatego i ja tę moją dziwaczną kolubrynę (która jak twierdzą moi wrogowie, nie tylko spudłuje, ale i huku nie narobi) chcę wystrzelić w sam środek życia i umysłowego i artystycznego, w Warszawę, w Kraków... Tam muszą rozstrzygnąć się losy „Ślubu".(...)

Witold Gombrowicz"



W. GOMBROWICZ O „ŚLUBIE"

Streszczenie

AKT I

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

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

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

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

AKT II

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

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

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

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

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

Henryk, rozbawiony, upojony nie tyle winem, ile grą... coraz bardziej wciąga się w grę... i wreszcie jakby ulegał podszeptom Pijaka: zdradzi Ojca, siebie ogłosi Królem! Jednakże w ostatniej chwili cofa się: nie zdradzi...

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

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

AKT III

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

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

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

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

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

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

Idea dramatu

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

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

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

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

Stąd dramat ten jest przede wszystkim dramatem Formy. Tu nie idzie, jak w innych sztukach, o znalezienie najwłaściwszej formy na oddanie jakiegoś konfliktu idei lub osób, ale o odtworzenie wieczystego konfliktu naszego z samą Formą. Jeśliby w sztuce Szekspira ktoś krzyknął na ojca swego „świnio", dramat polegałby na tym, iż syn obraża ojca; gdy jednak to zdarza się w sztuce niniejszej, dramat dzieje się między tym, kto

krzyczy a własnym jego krzykiem... gdyż krzyk ten może zabrzmieć dobrze lub źle, przyczynić się do wywyższenia swego twórcy lub też, przeciwnie, wtrącić go w przepaść wstydu i hańby.

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

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

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

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

Z powyższego wynikają następujące

Wskazówki dotyczące gry i reżyserii:

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

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

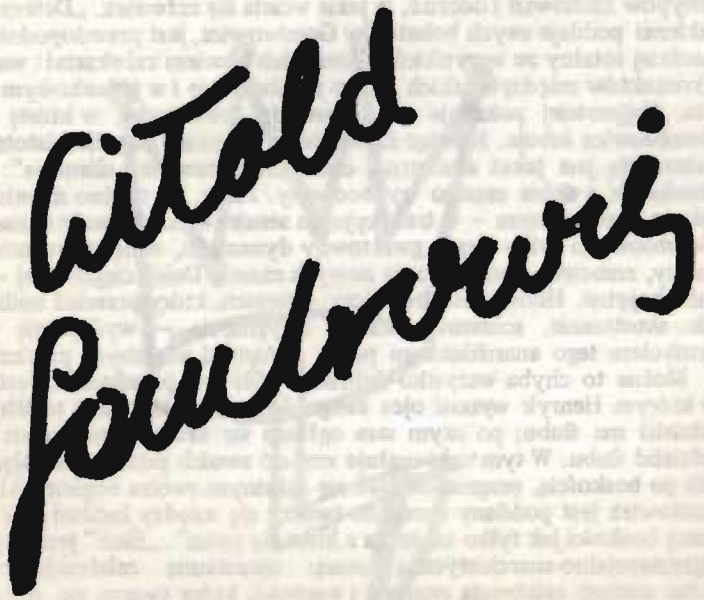
2) Z podwójnej deformacji wytwarza się coś, co Witkiewicz nazwałby „czystą formą". Osoby dramatu rozkoszują się tą swoją grą, upajają się nawet własnym cierpieniem, wszystko jest tylko pretekstem dla zespolenia się takim czy innym efekcie.

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

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

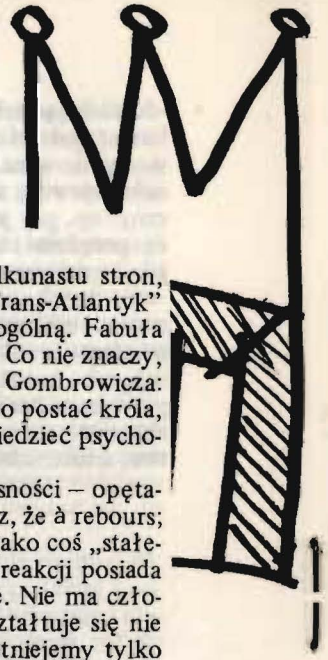
3) Podobnie, jak Henryk oscyluje między Mądrością i Głupotą, kapłaństwem i szaleństwem, tak też sama sztuka nieustannie jest zagrożona elementem tandety, śmieszności, idiotyzmu. Przejawia się to również w języku bohaterów, zwłaszcza gdy przemawiają wierszem. Nieraz sztuka przybiera charakter wyraźnej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

Wstęp do dramatu
W. Gombrowicz, Dramaty. Kraków 1986



Jan Błoński

KOMENTARZ DO GOMBROWICZA
(fragment)



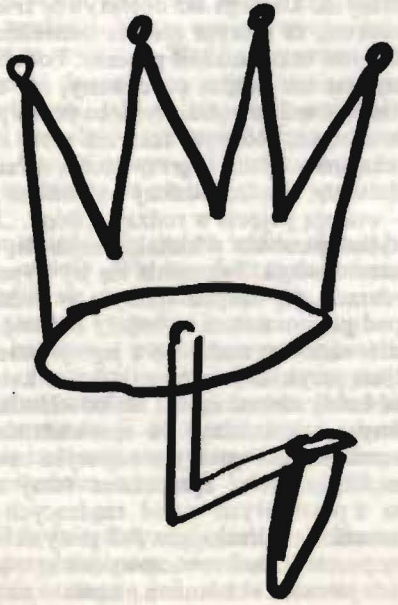
Czym jest „Ślub"? Sam Gombrowicz potrzebuje kilkunastu stron, aby to w przedmowach i wskazówkach rozjaśnić. Bo też „Trans-Atlantyk" jest teorii Gombrowicza częścią szczegółową, „Ślub" – ogólną. Fabuła jest w nim już tylko „przykładem": katalizatorem sensów. Co nie znaczy, by była bez znaczenia. Wracają w niej ulubione pomysły Gombrowicza: groteskowa uczta, bankiet – popis ludzkiej sztuczności, albo postać króla, który jest trochę Bogiem, a trochę ojcem, jak mógły powiedzieć psychoanalityk.

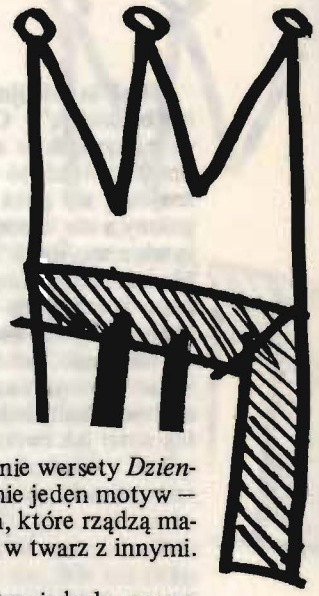
Gombrowicza – jak wszystkich prawie pisarzy współczesności – opętała idea wolności i idea „osobowości" człowieka. Inna rzecz, że à rebours; i to jest także powszechne. Czy człowiek – pyta – istnieje jako coś „stałego", niezmiennego, coś, co mimo wszelkiej plastyczności reakcji posiada twardy i indywidualny środek, rdzeń? I odpowiada, że nie. Nie ma człowieka; istnieją stany ludzkie; świadomość jest płynna, kształtuje się nie od wewnątrz, a od zewnątrz przez wpływ innych ludzi. Istniejemy tylko w oczach bliźniego: jeśli zostajemy sami, sami sobie stajemy się świadkami. Można by wyobrazić sobie quasi-nieskończony katalog „stanów", prototypów zachowań i odczuć, w jakie wciela się człowiek. „Determinizm", jakiemu poddaje swych bohaterów Gombrowicz, jest prawdopodobnie najbardziej totalny ze wszystkich. Określa ich bowiem całokształt warunków i kontaktów międzyludzkich – i to jednocześnie i w jednakowym natężeniu. Najprościej pokazuje to konwencja towarzyska, w której się tak Gombrowicz lubuje. Mówiąc żartobliwie, człowiek jest dlań istotą, której substancją jest jakaś absolutna, choć zróżnicowana „alienacja": jest on absolutnie z siebie samego wyobcowany. Jasne, że trudno mówić o nim, jako o kimś wolnym – w tradycyjnym sensie: wolność może oznaczać dla Gombrowicza tylko ślepy, gwałtowny dynamizm, wolę ustawicznej przemiany, zrzucania i przybierania nowych masek. Dalej, ciągle dalej – jak, to już obojętne. Humor Gombrowicza – śmiech, który przecież budzi wszelkie skostnienie, schematyzowanie, zstygnięcie – wydaje się właśnie symbolem tego anarchicznego pędu, dynamiki wiecznych przekształceń.

Można to chyba wszystko dobrze w „Ślubie" prześledzić. Jest to sen, w którym Henryk wynosi ojca swego do godności króla, a to iżby ojciec udzielił mu ślubu; po czym sam ogłasza się królem i sam sobie pragnie udzielić ślubu. W tym celu usiłuje zmusić swoich poddanych, aby napełnili go boskością, pragnie on stać się własnym swoim bogiem. Albowiem „człowiek jest poddany temu, co tworzy się między ludźmi i nie na dlań innej boskości jak tylko ta, która z ludzi się rodzi". „Ślub" jest więc jakby egzystencjalno-anarchistyczną mszą: nieustanną celebracją boskości. Albo szerzej: celebracją znaczeń i wartości, które tworzą się, rodzą i giną w międzyludzkich stosunkach.

Skąd ta religijna terminologia? Co tu robi Bóg? Co to znaczy: „napełnić boskością"? Chyba: sprawić, aby stanęła wieczna przemiana. Arbitralnym, tyrańskim aktem tworzyć „obiektywne wartości". A jeśli dalej je przekształcać, to patrząc tylko w siebie, dosłuchać się w sobie czegoś, co znajduje się poza zasięgiem wzroku innego człowieka, co stanowi upragniony,a nie istniejący rdzeń własnej osobowości. Religijne nazwy wyrażają więc w „Ślubie" jakiś dramat postępu, z którym utożsamione jest istnienie ludzkie. Walczy tam z sobą anachroniczny pęd do zmiany, której znakiem jest śmiech – inaczej, po gombrowiczowsku pojęta wolność, oraz głębokie pragnienie „zatrzymania biegu świata", stania się jego bogiem. Jednak „nie ma innej boskości, jak tylko ta, która z ludzi się rodzi"; boskość nieustannie sprawdzają inni. Dlatego dramat nie ma właściwie zakończenia i akcja „Ślubu" może się toczyć bez końca. Perpetum mobile: tak samo jak twórczość artystyczna, której teorią może być równie dobrze „Ślub". Bo czyż nie idzie tam właśnie o wieczną „reformę formy", o nieustanne zużywanie się, wymienianie odkryć i praw?

Przegląd Kulturalny 1957, nr 29





Zdzisław Łapiński

ŚLUB W KOŚCIELE LUDZKIM

O kategoriach interakcyjnych u Gombrowicza

Od pierwszych kartek wczesnych opowiadań po ostatnie wersety *Dziennika* nad twórczością Gombrowicza panuje wszechwładnie jeden motyw – stosunków międzyludzkich. Nie jakichkolwiek, ale tych, które rządzą małymi grupami społecznymi. Tam, gdzie jesteśmy twarzą w twarz z innymi. Ja i ty. I ci tutaj: on, ona czy oni (...)

Tak jak dla Przybosia istotnie doświadczona wewnętrznie była rzeczywistość percepcji świata dookolnego, dla Norwida – rzeczywistość wytworów i norm cywilizacyjnych, tak dla Gombrowicza obszar przeżyć wyznaczony jest przez sferę interakcji międzyludzkiej. Dlatego jego postrzeganie przyrody staje się jeszcze jedną grą z partnerem, któremu przydaje cech człowieczych. Dlwtego też obiektywne trwanie dzieł sztuki jest w jego oczach pozorem, za którym czai się bezustanny i wielowątkowy dialog między różnymi uczestnikami procesu. Podobnie ma się rzecz z ideologami – ważny jest ich miąższ psychiczny, nie zaś siatka pojęć. Związek Kawalerów Ostrogi w *Trans-Atlantyku* to próba pokazania genezy i zasad działania tych wierzeń, które jak faszyzm niosą kult mocy, a których podłożem jest wzajemny strach i agresywność, składniki osobowości autorytatywnej. Także z gry międzyludzkiej wyłonione zostały i do niej – za sprawą pisarza – wracają pojęcia w rodzaju „Bóg", „Kościół", „świętość". *Ślub* to nie tylko parabola o kształtowaniu się osobowości, ale i przypowieść o powstaniu religii. Tworzenie się jej wyprowadzone zostało z potocznych wydarzeń, jej zalążki odkryte w codziennych faktach psychicznych, które pod piórem autora wybujały do potęgi mitu.

Siła pisarska Gombrowicza wywodzi się z jego jednostronności. Potrafił on powołać do życia język artystyczny, który w kategoriach interakcyjnych może wyrazić każdy niemal aspekt realności ludzkiej. Świat Gombrowicza jest groteskowy i absurdalny, bo sprowadzone jest w nim do absurdu nasze zachowanie, które w praktyce napotyka opór innych jeszcze mocy, choćby praw fizykalnych. Tymczasem tutaj zasada interakcji wypreparowana bywa z pozostałych zasad rządzących nami i ukazana w całej nagości – przeraźliwie i urzekająco. Jak gesty człowieka niepodległego ciążeniu – gesty postaci Gombrowiczowskich są odciążone, aby tym jaśniej wydobyła się ich pierwsza – zdaniem pisarza – natura.

Jest dobrym prawem autora wyprowadzić z jak najbardziej osobistych, idiosynkratycznych doświadczeń całą wizję świata. Odkrywczość artystów jest często funkcją ich konsekwencji w doprowadzeniu do końca pewnych przesłanek. Starczy, jeśli te przesłanki, choćby przez analogię do naszego doświadczenia, znajdują odzew sympatyzujący u czytelnika. Reszta jest sztuką piękną, która bywa – w szlachetnym tego słowa znaczeniu – sztuką perswazji.

Tak się jednak składa, że przeświadczenia Gombrowicza dzieli wcale pokaźna i reprezentatywna grupa psychologów i socjologów, dla których także mechanizm interakcji społecznej jest naczelnym mechanizmem naszej osobowości. Jest to niewątpliwie frapujący temat dla historyka idei, jeżeli zechce on śledzić wspólne czy pokrewne przekonania w różnych szeregach kultury. My tutaj kusimy się o cel znacznie bardziej karkołomny: chcemy udzielić odpowiedzi na pytanie co do „prawdziwości" dzieł Gombrowicza, czy może słuszniej: zasięgu ważności wyrażonych i zrealizowanych w jego utworach doświadczeń(...)

Osobliwością obcowania z ludźmi, w kontraście do naszego związku ze zwierzętami i przedmiotami, jest fakt dwustronnej świadomości, będącej dyspozytorem działań. „O, dajcież mi chociaż jedną twarz nie wykrzywioną, przy której mógłbym poczuć grymas mojej twarzy – ale naokoło widniały same twarze wywinięte, sprasowane i przenicowane, w których moja odbijała się jak w krzywym zwierciadle!" „Rzeczywistość zwierciadlana" to *reflecked or looking-glas „I"* Ch. H. Cooleya. W obliczu kogoś drugiego dane mi jest poczucie, że staję się przedmiotem cudzych ocen, uczuć i zamierzeń. Wiem, że on wie, że ja wiem. Wywołuje to przerażające lub pobudzające wrażenie. Muszę oczami wyobraźni odnaleźć swój wizerunek, jaki tamten tworzy. Stąd niepewność wobec nieznajomych: „O, ten, kto w pełni docenia, czym jest nawiązywanie z obcym, świeżo poznanym człowiekiem, jaki to nieprawdopodobnie ryzykowny proces, obfity w zdrady i zasadzki, ten pojmie moją bezsilność wobec Pimki z Młodziakową". A oto Cooley: „Człowiek czuje, że kryje się gdzieś tam jego podobizna społeczna, a nie znając jej pozostaje niejasno zaalarmowany".

W *Ferdydurke* znajdujemy jedno ważne sformułowanie, rozróżnienie pomiędzy „ja" i „mnie": „Wkrótce poczniemy obawiać się naszych osób i osobowości, stanie się nam jasne bowiem, że one bynajmniej nie są w pełni nasze. I zamiast ryczeć: »Ja w to wierzę – ja to czuję – ja taki jestem – ja tego bronię« – powiemy z pokorą: »Mnie się w to wierzy – mnie się to cuje – mnie się to powiedziało, uczyniło, pomyślało«. „Ja" i „mnie" z cytowanego tekstu Gombrowicza jest wiernym polskim odpowiednikiem dwu terminów G. H. Meada, który odgraniczył w osobowości to, co jest ostatnią instancją naszej samodzielnej decyzji i co nazwał *I* oraz to, co jest bezpośrednim udziałem inercji społecznej, określonej przez niego jako *me*.

Dalszy podział będzie dotyczyć „roli" i „rdzenia osobowości" co jest rozwinięciem poprzedniej pary określeń. Ów „rdzeń", odczuwany jako nieodłączna część naszego „ja", także ukształtował się – na glebie dysproporcji biologicznych – podczas gry międzyludzkiej, gdy pełniliśmy mniej lub więcej zinstytucjonalizowane „role". Z czasem jednak utożsamiliśmy się z tamtymi, niektórymi, rolami i teraz na pytanie: jacy jeste-

śmy?, odpowiadamy poprzez opis owych zwielokrotnionych ról, które nam weszły w krew i stały się nami samymi. „...czy, jeśli ktoś w ciągu paru lat pełni funkcję szaleńca, nie jest szaleńcem?" – czytamy w *Ślubie*.

Antynomią nierozstrzygalną jest, że inni poddają nasze „ja" deformującej presji, ale bez nich – naszego „ja" w ogóle by nie było: „Gdyż nie ma ucieczki przed gębą, jak tylko z inną gębą, a przed człowiekiem schronić się można jedynie o objęciach innego człowieka". Antynomia ta jest za każdym razem, utwór za utworem, dramatycznie przez Gombrowicza rozwijana, ukazując zawsze inne, zawsze nowe strony nowego nieuniknionego procesu formującego osobowość ludzką. Koncepcja osobowości, która zarysowana została już w *Pamiętniku z okresu dojrzewania*, 1933, staje się kamieniem węgielnym wszystkich późniejszych dzieł Gombrowicza. Możemy obserwować, jak w różnym materiale tematycznym, sięgając po coraz to dalsze wymiary utworów, różnicuje się i wzbogaca koncepcja gry międzyludzkiej.

Konflikt przebiega u Gombrowicza najczęściej pomiędzy „wnętrzem" osoby a rolą, do jakiej bywa ona przymuszona. Ta rola wbrew naszym zamiarom i na przekór stawianemu oporowi zaczyna nas wchłaniać. Tracimy swoje uprzednie „ja". Bohater *Ślubu* śni. Przez sen wywołuje ledwo zaistniałe postacie. W obliczu zjaw sobą samym nadaje im realność. One z kolei zaczynają oddziaływać na niego. Myśli, gesty, słowa są niejako na próbę, poszukiwanie na oślep. Każde jednak z nich trafia w określoną społecznie konwencję, jest spełnieniem określonej roli i wymaga dopełnienia, bowiem budzi wśród partnerów role – *expectations*, oczekiwania związane z zasygnalizowaną rolą (...)

Czasami jednak kierunek dynamiki bywa odwrotny. Nie męka niedopasowania roli i nie obawa przed jej oddziaływaniem na nasze „wnętrze", lecz, przeciwnie, poszukiwanie roli, by wywołać w sobie pożądane stany. Usiłujemy doświadczyć pewnych wzruszeń, oczekuje się tego po nas i uznajemy to za słuszne, sami się przykładamy, aby rozniecić w sobie określone emocje – i na próżno. Próbujemy, zgodnie z doświadczeniem społecznym, wykonywać gesty lub wypowiadać słowa, konwencjonalnie przypisane pewnej roli, związane z właściwymi przeżyciami, w nadziei, że za nimi pojawią się emocje, a te nie nadchodzą. Tak jak w pierwszym przypadku rodzi się poczucie fałszu, tak tutaj dominuje wrażenie pustki wewnętrznej. (...)

Mechanizm interakcji, utrwalany od dzieciństwa, uzyskuje w nas wreszcie pewną samoczynność. Nawet kiedy innych nie ma, nawet w ludzkiej pustce, mechanizm ów pozostaje siłą napędową naszego życia psychicznego. Ale podczas gdy w zetknięciu z innym człowiekiem kształciło się poczucie mojego „ja", to w kontakcie z niższym stworzeniem wyłania się sama, niezindywidualizowana, esencja człowieczeństwa:

„Przystanąłem i spojrzeliśmy sobie oko w oko.

Jej krowiość zaskoczyła do tego stopnia mą ludzkość – ten moment, w którym spojrzenia nasze się spotkały, był tak napięty – że stropiłem się *jako człowiek*, to jest w moim, ludzkim gatunku. Uczucie dziwne i bodaj po raz pierwszy przeze mnie doznane – ten wstyd człowieka wobec zwierzęcia. Pozwoliłem, żeby ona spojrzała na mnie – to nas zrównało – wskutek tego stałem się także zwierzęciem, ale dziwnym, powiedziałbym nawet, niedozwolonym. Poszedłem dalej podejmując przerwany spacer, ale poczułem się nieswojo... w naturze, która osaczała mnie zewsząd i jakby... oglądała mnie" (Dziennik 1957 – 61).(...)

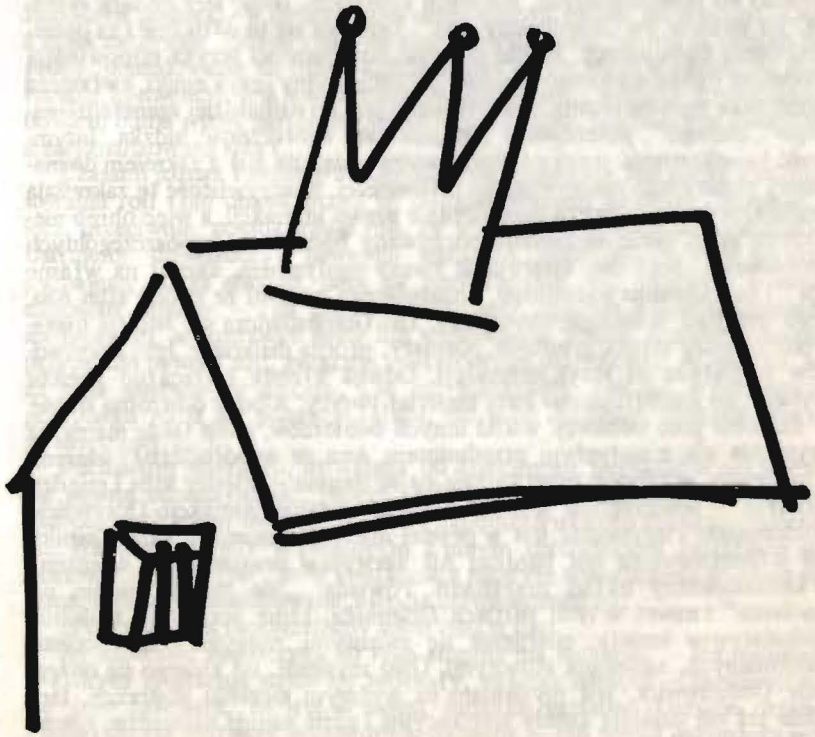
Zasada interakcji i wynikająca z niej antynomia „ja" wewnętrznego i „roli" odbiła się zatem w budowie dzieł Gombrowicza dwojako. Raz jako temat, któremu poddawane były coraz to nowe składniki, gdy np. tradycyjny zabieg personifikacji przyrody uzyskiwał kształty zgodne z prawami gry międzyludzkiej lub gdy realistyczna motywacja ustępowała motywacji baśniowej, wyrażającej zawsze tę samą zasadę interakcjonizmu. Po drugie, we współgraniu symych elementów dzieła. Niektóre z tych elementów symbolizowały niejako naszą „treść istotną", niewyrażalną wprost, inne zaś – relikty zużytych konwencji gatunkowych i stylistycznych – były znakami przyjętej roli społecznej. Owa „treść istotna" zdolna jest błysnąć jedynie spoza utartej roli, i to tylko wówczas, gdy wydobędziemy groteskowość niedopasowania, które kazi każdy społeczny zwyczaj.

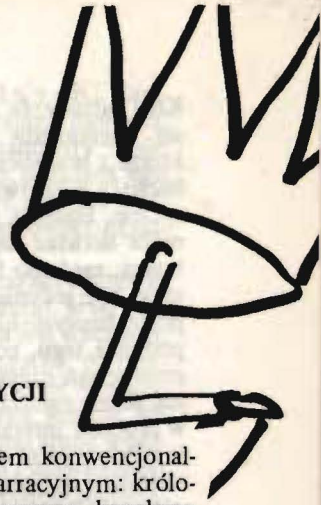
Georg Herbert Mead, opisując proces wyłaniania się osobowości wprowadził określenie „uogólniony inny". Nasze „ja" tworzy się w przeciwstawieniu do i w oparciu o rolę i postawę innych. Powoli zaczynamy generalizować owo ustyuowanie innych, kreujemy obraz nie odnoszący się bezpośrednio do poszczególnych, bliższych i dalszych, osób, lecz będący syntezą. To właśnie ów „uogólniony inny". Odbywa się to w trakcie i za pośrednictwem komunikacji. Różne szczeble konkretności języka odpowiadają stopniom ogólności owego „innego". Abstrakcyjny język nauki, zwłaszcza symbolika matematyczna, zaadresowany jest do najbardziej zgeneralizowanego „innnego", potencjalnie jest nim cała społeczność ludzka. Intymność i konkretność języka Gombrowicza związana jest z zakresem doznawanej przez niego rzeczywistości człowieczej. Rzeczywistość tę zakreślają granice, w których działa bezpośrednie prawo interakcji, a więc obręb niedużych grup, gdzie wzajemnie odczuwany będzie napór poszczególnych osobowości. Stąd ów, niesłusznie zwany egotyzmem, akcent na własne „ja" i oczekiwanie podobnego, angażującego odezwu ze strony alter ego, tego drugiego w dialogu, czytelnika. Dla Gombrowicza nie istnieją niezawisłe obiekty sztuki, symfonie, poematy, płótna malarskie. Język wytworów przekłada na język interakcji. Odwija kłębek i wraca do punktu wyjścia: do kształtującego swój materiał twórcy. Albo w odwrotną stronę – ku sobie jako odbiorcy wśród innych odbiorców, gdzie także mamy do czynienia nie z zastygłym przedmiotem, lecz ze współoddziaływaniem, z procesem, w którym przetwarzają się wzajemne – między sobą i między dziełem – poszczególne jednostki owego systemu interakcji. Oczywiście konkretność i intymność jest w pewnej mierze znamieniem każdej sztuki, ale u Gombrowicza jest bardziej niż zazwyczaj programowa i włączona w konsekwentny układ przekonań. Powiada: „Nie jestem specem od myślenia" i nawet w tych partiach *Dziennika*, które podejmują wybitnie spekulatywne tematy, posługuje się swoistymi, znanymi z dzieł czysto fikcjonalnych, zabiegami słownymi. Owo myślenie, od którego się odżegnuje Gombrowicz, jest myśleniem na wyższym szczeblu abstrakcji, tam gdzie już nie działają zasady interakcyjne i gdzie panuje najbardziej zgeneralizowany odbiorca, ten „inny", który dla pisarza jest zawsze „innym" wyobrażalnym i bliskim.

Tak więc nie tylko temat utworów Gombrowicza, ich budowa, ale i funkcja – tak jak ją chciałby widzieć autor w procesie komunikacji z czytelnikiem – podporządkowana jest owemu principium gry międzyludzkiej. W myśl słów wypowiedzianych w Wielkim Monologu Księcia ze *Ślubu:*

Dajcie mi człowieka!
Niech będzie, jak ja, mętny, niedojrzały,
Nieukończony, ciemny i niejasny,
Abym z nim tańczył! Bawił się! Z nim walczył!
Przed nim udawał! Do niego się wdzięczył!
I jego gwałcił, w nim się kochał, na nim
Stwarzał się wciąż na nowo, nim rósł i tak rosnąc
Sam sobie dawał ślub w kościele ludzkim!

Twórczość 1966, nr 9





Michał Głowiński

O SZEKSPIRYZMIE, HISRORII I TRADYCJI

Świat dramatów Gombrowicza jest z pozoru światem konwencjonalnym, zaludniają go postacie nie znane jego utworom narracyjnym: królowie i królowe, książęta i hrabiowie, damy dworu i dworacy, kanclerze i szambelanowie. Obracamy się w najlepszym towarzystwie, nawet wtedy, gdy król staje się na naszych oczach, przemieniony z karczmarza – byłego ziemianina. Jakiż kontrast z powieściami, których bohaterowie też wprawdzie bytują w sytuacjach społecznie nieustabilizowanych, dalekich jednak od monarszych splendorów. I to już jest wyrazistym sygnałem, że pisarz odwołuje się tu do innych niż w swych narracjach tradycji, do największych tradycji dramatu – do Szekspira. A za jego pośrednictwem także do wielkiego dramatu romantycznego i postromantycznego.(...)

Ów świat najwyższej socjety, świat utytułowany, jest więc sam w sobie aluzją literacką, a w jakiejś mierze nawet – cytatem. Henryk musi w pewnej chwili stać się księciem, by rozgrywać swą partię, z podobnych przyczyn: Ojciec – królem. Pijak choćby na moment przemienić się musi w Ambasadora, by podołać swej roli. Świat *Ślubu* jest światem metamorfoz, zawieszonym gdzieś między obozem wojskowym we Francji a polską prowincją, trochę karczemną, a trochę szlachecką, a przy tym – odwzorowaniem świata szekspirowskiego.(...)

Ślub wpisuje się w tradycję wielkich kronik historycznych, tę tradycję w dziejach recepcji Szekspira bodaj najdonioślejszą, pięknie udokumentowaną również w literaturze polskiej. Fabuła budowana jest jako ciąg scen następujących po sobie w porządku chronologicznym, historyczny czas i historyczne miejsce zostały dokładnie wskazane. A więc dramat z historii najnowszej? Nie! U Gombrowicza podjęcie wszelkiej tradycji jest zarazem jej odrzuceniem, w tej podwójności wyraża się jego dialektyka, *Ślub* jest dramatem ahistorycznym, nawet wtedy, gdy na pierwszy plan wysuwają się historyczne realia. Jest nim nie dlatego, że pisarz stanął wobec historii bezradny, miał na jej temat wyraźnie sprecyzowane poglądy, dał im wyraz w eseju *O Dantem:*

> Przeszłość to panoptikum zrobione z okruchów... tym ona naprawdę jest... Więc jednak daje do myślenia, że my ją chcemy, mimo wszystko, mieć pełną, żywą, wypełnioną osobami, konkretną... i że to w nas potrzeba taka uparta...

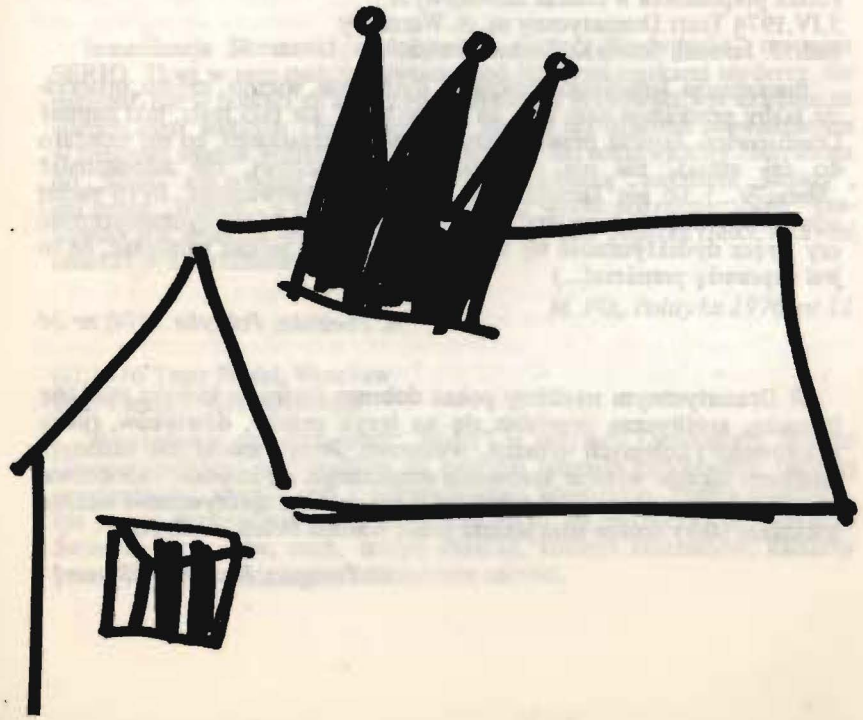
Ktoś sądzący, że „przeszłość jest przecież czymś, czego nie ma", że składa się z przekazów błahych i nieważnych, jak dokument o zakupie przez którąś z prababek autora dwu łokci barchanu i imbiru w dniu elekcji króla Michała Wiśniowieckiego, nie ma danych po temu, by pisać dramaty historyczne. Historia nie może być w nich chaosem i dziełem przypadku, nie może składać się z okruchów, musi mieć sens. Gombrowicz go nie dostrzega, zarówno fakt historyczny, jak i sama forma dramatu historycznego mogą być jedynie pretekstem do podjęcia tego, co istotne i nieograniczone przez kaprysy historycznej dokumentacji, chciałoby się powiedzieć: do podjęcia tego, co wieczne, gdyby przymiotnik ten do świata Gombrowiczowskiego przylegał. Do podjęcia więc sprawy podstawowej: nie tego, jak ludzie tworzą historię i są przez nią stwarzani, ale jak sami się tworzą w procesie interakcji. Historia mogłaby być jedynie jakimś jego exemplum, ale pisarza nie zajmują konkretne dziejowe determinacje, sprawa ma charakter ogólniejszy. Powtórzmy: mimo to świat *Ślubu* jest światem szekspirowskiej kroniki historycznej; składają się nań okrucieństwa i zdrady, zamachy stanu i dworskie intrygi, krótko – walka o władzę. Z takich wydarzeń ułożony, *Ślub* z wielkim trudem jednak poddałby się aktualizującej interpretacji politycznej, a w każdym razie z dużo większym trudem niż Szekspir. To wszakże, iż bohaterowie tworzą wzajem siebie i swe role, osadzeni w panoptikum historii, nie jest faktem bez znaczenia. Nie jest, choćby z tej racji tylko, że pozwala temu procesowi nadać szczególną ostrość: karczmarz ze szlachcica, z karczmarza – król, z króla – niewolnik itd. Przywołana jedynie jako pretekst, historia zapewnia metamorfozie ról szczególne tempo, a przede wszystkim – tworzy dlań ramy i ogólnie strukturalne, i fabularne.

Ale nie do tego szekspiryzm *Ślubu* się ogranicza. Główny bohater jest także bohaterem szekspirowskim, jest Hamletem, rzuconym w świat nieszekspirowski, ale przecież jakoś do szekspirowskiego podobny. Henryk nie tylko uczestniczy w pewnej serii wydarzeń, nie tylko jest ich – w takiej czy innej formie – sprawcą, przede wszystkim problematyzuje swoją sytuację, jest ona przedmiotem nieustannych jego pytań (bardzo zasadniczych). I czyni to niezależnie, na jakim etapie swej metamorfozy się znajduje; zarówno jako żołnierz we Francji, jak i następca tronu, aż wreszcie – jako tyrański król. Mamy tu do czynienia ze swoistym rozdwojeniem osobowości: problematyzacja swej sytuacji i działanie na scenie wypadków przestało być u Gombrowicza jednością (u Szekspira była to jedność niewątpliwa), refleksyjny komentarz może nie przylegać do czynu. Pod grozą pewnej schemytyzacji powiedzieć możemy, że owo rozdwojenie ma ścisły odpowiednik formalny: w podziale na monologi i dialogi. Dialogi to sfera czynów, monologi są dziedziną refleksji i pytań, właśnie problematyzujących wyjaśnień. Pierwsze tworzą domenę zewnętrzności, drugie – wewnętrzności. To wszakże jest pewne: problematyzując, monologi Henryka należą do ogólnej dramatycznej gry, choć – o czym za chwilę – mogą być interpretowane jako załamanie iluzji scenicznej.

Nie służą jednak – wbrew pozorom – wprowadzeniu wątków psychologicznych, Gombrowicz jest pisarzem równie konsekwentnie apsychologicznym, co ahistorycznym. Wiążą się z czymś zupełnie innym. Monologi – jeśli nie liczyć monodramów, które są zjawiskiem odrębnym – w dramacie współczesnym niemal nie występują, a jeśli już pojawiają się, to wymagają szczególnych uzasadnień. Właśnie: s z c z e g ó l n y c h. Zasadniczą racją obecności monologów w *Ślubie* jest to, że są aluzją literacką, że przywołują wzorzec dramatu, w którym monologi stanowiły część integralną, więcej – że utrwaliły się w społecznej pamięci, stając się jego wyróżnikiem (można nie znać Hamleta, wiedząc, że „być albo nie być, oto jest pytanie"). Krótko przywołują więc wzorzec szekspirowski, uzasadnienie monologu ma charakter intertekstowy.

Monologi są jednak tylko jednym z przypadków tego, co skłonni bylibyśmy nazwać intertekstualnością. Przejawia się ona w parodii, w tej osobliwie Gombrowiczowskiej jej postaci(...) Parodia Szekspira jest środkiem, służącym budowaniu dramatu całkowitego, w którym wszystko, co niegdyś gatunkowi przysługiwało, pojawić się może. Środkiem, a nie – celem, bo nie chodzi przecież o skopiowanie zdezaktualizowanego wzorca, ale nagięcie go do tego, co pisarz uważa za istotne. Celowi temu służy wprowadzenie takich archaicznych ujęć jak mówienie na stronie i mówienie do siebie, a także obecność monologowego dyskursu i formuł uogólniających, wyrugowanych z dramatu bodaj od czasu, kiedy pièce à thèse utraciła atrakcyjność. Reaktywowanie tych ujęć pozwala Gombrowiczowi rozgrywać problematykę dzieła na dwu planach: w planie zdarzeń i w planie dyskursu.

Komentarze do „Ślubu",
/w:/ Gombrowicz i krytycy. Kraków 1984



WAŻNIEJSZE POLSKIE REALIZACJE „ŚLUBU"

Światowa prapremiera w teatrze nieprofesjonalnym
4.IV.1960 Teatr Studencki przy Politechnice Gliwickiej, Gliwice
Reż.: J. Jarocki, Scen.: K. Zachwatowicz.

Jerzy Jarocki, reżyser i inscenizator gliwickiej premiery „Ślubu" dokonał zdecydowanego wyboru i całą inwencję skierował na rzecz usytowania tekstu – literackiego i historycznego. Dopomogła mu w tym niesłychanie trafnie swoją scenografią Krystyna Zachwatowicz.(...)

Cięcia Jarockiego poczynione w tekście nie burzą sztuki, nie odbierają jej formatu; Redukcji uległ – jak zwykle – monolog, tak obficie wypełniający trzy akty sztuki. To co w Ślubie jest treścią i materiałem polemiki artystycznej, utaiło się w podtekstach ale nie wygasło, żarzy się jeszcze mimo skrótów. Henryk prowadzony przez Jarockiego jest przez to może bardziej postacią działającą wśród innych, niż romantycznym i hamletyzującym cieniem autora.

B. Wojdowski, Dialog 1974, nr 3

Polska prapremiera w teatrze zawodowym
5.IV.1974 Teatr Dramatyczny m. st. Warszawy
Reż.: J. Jarocki, Scen.: K. Zachwatowicz.

Inscenizacja Jarockiego spokojnie, dyskretnie, wiernie, czysto, uroczyście jakby przekazuje nam nie „za dobry teatr" ale taki teatr, jaki napisał Gombrowicz. Jarocki prawie zrezygnował z wszystkiego, co nie należało do tej sztuki, nic nie dorabiał Gombrowiczowi, nie udoskonalał „Ślubu".(...) To nie Jarocki teatr zrobił Gombrowiczowi. Było raczej odwrotnie. Może czasem drażnić pewne wybicie tez, retorycznoryczność czy wręcz dydaktyczność tej inscenizacji. Trzeba jednak pamiętać, że to jest naprawdę premiera(...)

M. Piwińska, Polityka 1974, nr 24

W Dramatycznym mieliśmy pokaz dobrego teatru, w którym maestrię literacką, analityczną przerabia się na język gestów, dźwięków, ruchu zbiorowego i kolejnych sytuacji, wydarzeń. Jerzy Jarocki jest uznanym mistrzem takiego właśnie kreowania scenicznego, nie kopiuje, i nie odtwarza jakiejś pozateatralnej rzeczywistości, ale poprzez rzeczywistość samego spektaklu jakby dodaje nam jeszcze jeden wariant świata możliwego.

S. Treugutt, Kultura 1974, nr 17

Inscenizacja Jarockiego nie była ilustracją krytyczno-literackich dysertacji, choć – przecząc niektórym – wydobywała z utworu wiele spraw przez dysertacje owe pomijanych. Spektakl był próbą pokazania utworu Gombrowicza z całą powagą, nadmierną nawet może powagą, co nie znaczy, by jego kształt i sens stały się tożsame z oryginałem. A mimo to (a trochę dzięki temu) ta zlekceważona w końcu realizacja była jednym z nie tak znowu częstych przedstawień znaczących.

M. Fik, Polityka 1976, nr 11

13.XII.1975 Teatr im. J. Słowackiego, Kraków
Reż.: K. Skuszanka, Scen.: W. Krakowski

Skuszance chodzi tu o skonfrontowanie Gombrowicza z tradycją polsko-romantyczną i na tym opiera się cała interpretacja reżyresrska. Henryk i Władzio w przedstawieniu Teatru im. Słowackiego są młodymi chłopcami rzuchonymi gdzieś na front z dala od ojczyzny, postawionymi w sytuacji analogicznej do pokoleń ich poprzedników.(...)

Poetyka snu oznacza w ujęciu Skuszanki umowną teatralność. Umownie, świadomie sztucznie realizuje się wątek szekspirowski „Ślubu", gra stwarzająca królewskość, boskość i rywalizację. To co teatralne, Skuszanka wiąże znowu z tradycją romantyczną: wystarczy, że sceny zbiorowe, „ceremonialne" organizowane są w rytmie menueta z III części „Dziadów". Wiąże także z artystycznymi doświadczeniami własnego teatru.

E. Wysińska, Kultura 1976, nr 7

Inscenizacja Skuszanki wydobywa z autora „Ferdydurke" ogromne SERIO. Tkwi w nim ono, oczywiście pod licznymi maskami szydercy, ale przecież nie w postaci aż tak czystej. Spektakl krakowski jest dziełem ze wszech miar ważnym i interesującym, ale jest też dziełem prowadzonym w znacznej mierze WBREW Gombrowiczowi. Bo cokolwiek by rzec, droga do „Ślubu" nie wiedzie wprost ani przez „Nie-boską", ani przez „Dziady", ani przez „Wesele", a jeśli, to w sposób nad wyraz pokrętny. „Ślub" krakowski jest dziełem ważnym i interesującym – ale poprzez treści, którymi obarcza je inscenizatorka, a nie autor.(...)

M. Fik, Polityka 1976, nr 11

6.I.1976 Teatr Polski, Wrocław
Reż. i scen. J. Grzegorzewski

Wrocławskie przedstawienie „Ślubu" w reżyserii i scenografii Jerzego Grzegorzewskiego jest rzadkim na naszych scenach przykładem twóczej oryginalności, wynikającej z pokrewieństwa wyobraźni. Forma spektaklu nie jest tu przypadkowym przebraniem myśli, ale jej rzeczywistą postacią. Światło, sens słów, ruch, tempo działań, koloryt kostiumów, kształty przedmiotów budują teatralne znczenia całości.

„Ślub" Grzegorzewskiego rozwija się jak sen: obraz przenika w obraz w zwolnionym rytmie, posłuszny fantastycznej logice przemian akcji. Logika to do życiowej niepodobna i Grzegorzewski jej nie narusza.(...) Senną naturę i rytm spektaklu buduje malarskie prowadzenie światła. Miękkie, zmienne, „wypromieniowuje„ przedmioty istniejąc jakby, ponad nimi. Powołując na scenę widma swojej wyobraźni, Henryk porusza się w materii od niej pierwotniejszej, między nieuchwytną zewnętrzną jawą a własnym snem.

E. Morawiec, Życie Literackie 1976, nr 50

20.VI.1982 Teatr Wybrzeże, Gdańsk
Reż.: R. Major, Scen.: J. Banucha

Gdański „Ślub" jest ascetyczny inscenizacyjnie, tak jakby Major chciał udowodnić, iż sam gęsty tekst Gombrowicza mówiony ze sceny utrzyma niemal trzy godziny napięcie i uwagę widza. Spektakl w szarych, ponutych barwach toczy się wolno, mozolnie, słowa nie poparte działaniem przyjmują funkcję zaklęć.

Perfekcyjne technicznie aktorstwo Teatru Wybrzeże tu zawodzi czy może, nie wystarcza.(...) Sylwetki postaci ze „Ślubu" szkicują aktorzy precyzyjnie, ale jakby dwuwymiarowo, nie ma w nich wewnętrznego ładunku emocji, nic się między nimi nie stwarza. W pustce działa i pusty jest też w swej poprawności Henryk.

J. Sieradzki, Teatr 1982, nr 2

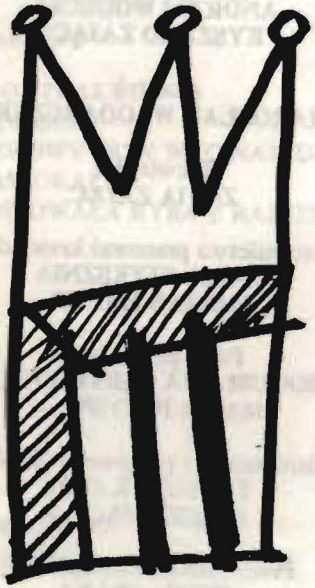
17.IX.1983 Teatr Współczesny, Warszawa
Reż.: K. Zaleski, Dek.: W. Olko i K. Baumiller.

„Ślub" Zaleskiego mówi głównie o dramacie świadomości, która uległszy rozbiciu, usiłuje nadać światu jakąś strukturę i w końcu ulega samozakwestionowaniu.(...) Zaleski dotknął samej istoty tekstu i pokazał ascetyczny paradygmat. Ale też niezwykle inteligentnie dokonał skreśleń, eliminując wszelkie zbędne konteksty.(...)

Przedstawienie jest niezwykle precyzyjne myślowo, rzekłby ktoś, że wręcz suche. Ani doskonałe tempo i rytm, coś się w nim nieustannie rozkręca i zaraz sypie, zamiera, coś trwa i w swym trwaniu samo się komentuje. I jeszcze jedno: „Ślub" Krzysztofa Zaleskiego jest śmieszny, oscyluje ku dziwnej komedii, a kontrapunktem śmiechu staje się coraz groźniejsza konsekwencja rozpędzonej machiny słów i gestów.

Rzecz jednak dziwna publiczność siedzi na „Ślubie" martwa, nieporuszona, jakby nie była w stanie uchwycić konwencji i właśnie konsekwencji. A ludzie, którzy na teatrze zjedli trzy garnitury zębów, twierdzą, że ten „Ślub" nie przechodzi przez rampę.

J. Majcherek, Teatr 1983, nr 12



Kierownik techniczny
EDMUND POMARAŃSKI

Brygadier sceny
ZENON PIWOWARCZYK
MAREK SABAT

Realizatorzy oświetlenia
ANDRZEJ WODECKI
RYSZARD ZAJĄC

Akustyk
JAROSŁAW WŁODARCZYK

Rekwizytor
ZOFIA ZAJĄC

Kierownictwo pracowni krawieckich
MARIA SZYKSZNIA
MARIAN MAZUR

Prace perukarskie
BOGUSŁAWA BARTKIEWICZ
MARIA PRZYBYŁA

Kierownictwo pracowni stolarskiej
TADEUSZ KARYŚ
LESZEK MACIAS

Prace malarsko-modelarskie
JERZY OBARA

Prace tapicerskie
ANTONI KANIOWSKI

Kierownik biura organizacji widowni
JOLANTA SPERKA

PAŃSTWOWY TEATR IM. STEFANA ŻEROMSKIEGO
KIELCE ul. Sienkiewicza 32
Telefony: 460-48 centrala
447-65 dyrekcja
475-00 kasa i organizacja widowni

W REPERTUARZE:

Sł. Mrożek – KONTRAKT
M. Gogol – REWIZOR
St. Tym – ROZMOWY PRZY WYCINANIU LASU
L. Schiller – PASTORAŁKA
B. Hertz – TAŃCOWAŁA RYBA Z RAKIEM. . .

REDAKCJA PROGRAMU
ANDRZEJ KLIMCZAK

Opracowanie graficzne programu EWA SKOWROŃSKA

Na okładce reprodukcja plakatu EWY SKOWROŃSKIEJ

Druk i oprawa:
WRiTV Warszawa
zam. 17/U/P/88 – 500 egz.
R-3/236

EGZEMPLARZ BEZPŁATNY

Cena 80 zł

Ze zbiorów
Działu Dokumentacji
ZG ZASP