TEATR POLSKI
W WARSZAWIE

ZAŁOŻONY PRZEZ ARNOLDA SZYFMANA
1913

Witold Gombrowicz

ŚLUB

Witold Gombrowicz

Witold Gombrowicz

ŚLUB

Rodzina Gombrowiczów. Od lewej: Janusz (brat Witolda), Jan (ojciec), Irena (Rena – siostra), Antonina (matka), Jerzy (brat). Radom, po 1900 r.

WITOLD GOMBROWICZ urodził się 4 sierpnia 1904 roku w Małoszycach pod Opatowem. Syn ziemianina i przemysłowca, wywodził się ze starej rodziny szlacheckiej osiadłej od 1863 roku na Żmudzi, następnie w Kieleckiem. W r. 1911 zamieszkał z rodzicami w Warszawie. W 1922 ukończył gimnazjum św. Stanisława Kostki, w 1927 studia prawnicze na Uniwersytecie Warszawskim. W tymże roku wyjechał do Paryża, gdzie studiował filozofię i ekonomię. Po krótkiej aplikacji w sądach warszawskich poświęcił się wyłącznie literaturze. Od 1934 r. współpracował z pismami codziennymi i literackimi (głównie z *Kurierem Porannym)*, zajmując się m. in. krytyką literacką. Znany był w kręgach bywalców kawiarni Ziemiańska. W sierpniu 1939 wyjechał do Argentyny, gdzie zastała go wojna. Po kilku latach dorywczego zarobkowania pracował w latach 1947-53 w Banku Polskim w Buenos Aires. Ignorowany przez konserwatywne środowiska emigracyjne, żył dłuższy czas w literackim osamotnieniu. W 1963, dzięki rozgłosowi swych książek uzyskał roczne stypendium Fundacji Forda

Ojciec Witolda – Jan Onufry Gombrowicz

na pobyt w Berlinie Zachodnim, stąd przeniósł się do Royaumont pod Paryżem, a następnie do Vence w okolicy Nicei. W 1967 otrzymał międzynarodową nagrodę literacką wydawców (Prix Formentor) za powieść *Kosmos*. W rok później przeszedł zawał serca. W grudniu tegoż roku poślubił Ritę Labrosse, z którą mieszkał od paru lat. Umarł w Vence 25 lipca 1969 roku.

Pierwszy swój utwór – historię rodu Gombrowiczów, opisaną na podstawie dokumentów z rodzinnego archiwum napisał w 1920 roku. Twórczość literacką rozpoczął od tomiku opowiadań *Pamiętnik z okresu dojrzewania* (1933). Uwagę krytyki zwrócił powieścią *Ferdydurke* (1937). Przed wybuchem wojny ogłosił sztukę *Iwona, księżniczka Burgunda* (1938) oraz nie ukończoną powieść sensacyjną *Opętani* (druk. 1939 pod pseudonimem Z. Niewieski w pismach codziennych). Po dłuższej przerwie napisał w Argentynie dramat *Ślub* i powieść *Trans-Atlantyk* (wyd. łączne,

Matka i siostra Witolda Gombrowicza

Paryż 1953). W 1960 roku wyszła w Paryżu kolejna jego powieść *Pornografia*, a następnie, w 1965 r. – *Kosmos*. Rok później ukazuje się sztuka teatralna *Operetka*, wydana wraz z 3 tomem prowadzonego od 1953 roku, a drukowanego na łamach paryskiej *Kultury Dziennika*. Tu też, w 1975 roku ukazała się, nie znana dotąd, zrekonstruowana przez Konstantego Jeleńskiego, sztuka *Historia*.

Pierwodruk wszystkich książek powojennych Gombrowicza ukazał się nakładem Instytutu Literackiego w Paryżu. W Polsce, poza krótkim okresem odwilży lat 1957-58, kiedy to ukazały się w kraju *Ferdydurke*, *Trans-Atlantyk*, *Ślub*, *Iwona, księżniczka Burgunda* i tom opowiadań *Bakakaj*, druk jego książek był zakazany. *Dzienniki* ukazały się oficjalnie w 1986 roku w ramach wydanych przez Wydawnictwo Literackie *Dziel*. Nie uniknęły jednak ingerencji cenzury. Dopiero ostatnie lata pozwalają na pełne wydanie wszystkich utworów Gombrowicza w kraju.

Janusz Majcherek

PRZYPISY DO ŚLUBU

1. *Ślub* miał być w zamyśle Gombrowicza utworem „wielkim", „genialnym", zakrojonym na miarę *Hamleta* czy *Fausta*. I Gombrowiczowi wyjątkowo zależało na tym, by *Ślub* trafił do teatru. Zaraz po zakończeniu pracy nad dramatem, mniej więcej w roku 1946, rozpoczął starania o realizację *Ślubu*. Mieszkając wówczas w Argentynie z natury rzeczy skazany był na korespondencję. Pierwsze słowa skierował do Jarosława Iwaszkiewicza. „Przesłałem siostrze w kraju – pisał – tekst mego dramatu z prośbą, aby sporządziła odpisy i posłała jeden z nich Panu. Niezmiernie jestem ciekaw opinii Pana o tym utworze, gdyż pomijając niezbyt udaną sztukę, którą w swoim czasie opublikowałem w *Skamandrze* (tj. *Iwonę księżniczkę Burgunda*, 1938), teatr jest dla mnie problemem zupełnie nowym. Jeżeli więc Pan znajdzie chwilkę czasu, to bardzo proszę o kilka szczerych słów na ten temat, a także co do możliwości wystawienia tej rzeczy w Polsce".

Gombrowicz musiał słabo orientować się w sytuacji krajowej, skoro wierzył, że wystawienie takiej sztuki jak *Ślub* jest możliwe w drugiej połowie lat czterdziestych. A dowody na to, że wierzył można znaleźć w listach. „Jednak pewne szanse na wystawienie jej powinny się znaleźć – pisał do Iwaszkiewicza. W liście datowanym 7 lutego 1949 r. wyznawał, że nie może zrozumieć, „co się dzieje w Polsce z tym nieszczęsnym dramatem" i pytał: „Czy Pan ostatecznie uważa, że to jest rzecz nie do

druku w Kraju (nie mogłem dobrze odczytać, ale bodaj określa go Pan jako „nieprzemycalny"?)."

Ślub istotnie był wtedy „nieprzemycalny". Gombrowicz przestał liczyć na premierę czy choćby druk w Polsce, ale nie przestał szukać innych możliwości. Pewne nadzieje wiązał z Francją, choć tu pojawiał się problem pieniędzy na przekład. Gombrowicz zwrócił się do Banco Polaco, w którym wówczas pracował, o przyznanie „zasiłku w kwocie pięciu tysięcy pezów na koszta związane z przetłumaczeniem na francuski i opublikowaniem w tym języku (...) dramatu *Ślub*. W podaniu pisał także: „Najbardziej zależałoby mi – rzecz jasna – na wystawieniu tego dramatu w Kraju. Jednakże realizacja sceniczna *Ślubu* nastręcza wielkie trudności techniczne (sic!) i jest związana z pewnym ryzykiem, wobec czego pragnąłbym skierować się również do teatrów zagranicznych. Dlatego opublikowanie dramatu w języku francuskim jest dla mnie sprawą zasadniczego znaczenia, gdyż to jedynie umożliwiałoby mi rozesłanie go tym teatrom za granicą, które mogłyby się nim zainteresować".

Gombrowicz miał nadzieję, że *Ślubem* zainteresuje się Jean-Louis Barrault, który przyjechał do Argentyny na gościnne występy. Nadzieja okazała się płonna. Gombrowicz „z niesłychanymi trudnościami" dotarł do Barrault, żeby „wydębić na nim rozmowę", ale znakomity reżyser dramatu „jeszcze nie czytał", choć „przysiągł, że przeczyta". W rezultacie, „ten pajac Barrault" – słowa Gombrowicza – nigdy *Ślubu* nie wystawił.

Mimo niepowodzeń Gombrowicz nie szczędził dalszych starań. Posłał tekst Marii Kuncewiczowej do Londynu. Otrzymał od niej list „wypełniony skrajnym entuzjazmem". Kuncewiczowa stwierdziła: „Napisał Pan po prostu nowego *Hamleta* na miarę naszych czasów". Dodała też, że „we Francji powinno być *un succès fou*".

Jakieś kroki musiał też Gombrowicz przedsięwziąć w Argentynie. W liście do Virgilio Piñery donosił: „sprawa jest już całkiem załatwiona, a sztuka pójdzie w początkach tego sezonu (tj. 1947/8), chociaż nie wiadomo w jakim teatrze".

Z kolei w *Dzienniku* jest zapis o bliżej nie znanym projekcie amerykańskim. Gombrowicz napomyka o liście „z zawiadomieniem, iż w Stanach ktoś pragnie wystawić *Ślub*". Pisze też o liście od Alberta Camusa, który pragnął polecić sztukę jakiemuś dyrektorowi w Paryżu. Camus twierdził, że przeczytał „z największym zainteresowaniem *Ślub* i dużą część hiszpańskiego przekładu *Ferdydurke*". „Sądzę – pisał – że z przyczyn komercyjnych trudno będzie przetłumaczyć Pańską powieść na francuski. Ale mógłbym przynajmniej, jeżeli Pan pozwoli, zaznajomić z Pańską sztuką jednego czy dwóch dyrektorów z teatrów awangardowych w Paryżu".

Żaden z tych projektów nie został zrealizowany.

Gombrowicz miał zresztą w sprawie *Ślubu* własne wymagania. „*Ślub* powinien być wystawiony w najlepszym i najbardziej autorytatywnym teatrze polskim – nie eksperymentalnym" – pisał w liście do brata Janusza. Jednocześnie Arturowi Sandauerowi donosił, że nie widzi „dzieła teatralnego polskiego współczesnego, które by miało większe prawo do sceny".

Ale jakiej sceny?

„Bomba nie jest po to, aby wybuchała na peryferiach – twierdził Gombrowicz w liście do redakcji kieleckiego *Słowa Ludu* – bomba jest, aby podłożyć ją w samym centrum". To przekonanie zostało wyrażone w związku z planowaną w Kielcach prapremierą *Ślubu*. W 1956 roku zamierzał ją zrealizować ówczesny dyrektor kieleckiego teatru, Tadeusz Byrski, który tekst sztuki dostał od Czesława Miłosza. Gombrowicz, nie zdając sobie sprawy, że scena w Kielcach pod dyrekcją małżeństwa Byrskich przeżywa okres świetności, pisał w liście do brata Janusza, że nie udziela zgody na wystawienie, ponieważ „to jakiś prowincjonalny teatrzyk pod zdechłym Medorem". Zaś samemu Byrskiemu donosił: „Niestety – zmuszony jestem odmówić zgody na wystawienie tego utworu przez teatr Pana. Jak Panu wiadomo *Ślub* jest dramatem wyjątkowo trudnym. Zgodzę się na wystawienie dopiero po dokładnym przestudiowaniu wszystkich możliwości, jakie się nasuwają. (...) Proszę nie traktować tego jako wyrazu jakiejś specjalnej nieufności do teatru, którym Pan kieruje – po prostu idzie mi o zachowanie pełnej swobody decyzji".

Na nalegania Byrskiego odpowiadał: „Z listu Pańskiego wyczuwam, że Panu naprawdę na tym zależy, więc – oczywiście – to mi jest jak najbardziej sympatyczne (...) Ale przypuszczam, iż Pan sam to rozumie: to jest przedsięwzięcie „na wariata". Absolutnie wykluczone, aby *Ślub* miał debiutować na prowincji, prowincjonalnymi siłami, przed kielecko-radomską publicznością. Pan sam wie, że to nie może się udać, że to nawet może fatalnie zaszkodzić sztuce, którą przecież i tak czeka ciężka batalia ponieważ jest nieco ekscentryczna".

Zaś w liście do *Słowa Ludu* tłumaczył. „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 umysłowego i artystycznego, w Warszawę, w Kraków...
Tam muszą rozstrzygnąć się losy *Ślubu*."

Gombrowicz – słusznie – przyznawał się do ignorancji, gdy szło o życie teatralne w kraju: „na punkcie teatrów jestem jak tabaka w rogu". Grymasząc pokpił sprawę nie tylko w przypadku kieleckim. Oto, na przykład, do brata Janusza pisał: „Pomysł wystawienia w Łodzi b. nie podoba mi się, bo wątpię żeby tam znalazła się odpowiednia publiczność". Inny przykład, z tej samej korespondencji: „Pisze do mnie Tadeusz Kwiatkowski, kierownik literacki Teatru im. Słowackiego (chyba w Krakowie?) jak pisze „drugiej sceny polskiej". Chcą grać *Ślub*, są entuzjastyczni. Pisz zaraz czy można się zgodzić. Reżyserować ma Bronisław Dąbrowski z pomocą Błońskiego i Kwiatkowskiego. Odpisz zaraz. Jeśli to dobry teatr można się zgodzić".

Czas jednak uciekał, kończyła się odwilż i szanse Gombrowicza malały z miesiąca na

miesiąc. *Ślub* wystawił wprawdzie Studencki Teatr w Gliwicach w reżyserii Jerzego Jarockiego i scenografii Krystyny Zachwatowicz (1960), ale w warunkach półkonspiracyjnych. Cenzura zażądała, żeby na afiszu przedstawienia zakleić nazwisko autora. Do pierwszej oficjalnej i zawodowej premiery, przygotowanej zresztą przez tych samych realizatorów, doszło dopiero w roku 1974 w warszawskim Teatrze Dramatycznym, pięć lat po śmierci Gombrowicza.

Paradoksy teatralne *Ślubu* wyraził może najlepiej sam Gombrowicz, gdy w *Dzienniku* pisał, że „*Ślub* bez teatru jest jak ryba bez wody", ale jednocześnie dodawał: „Mam jednak obawy, że nikt prócz mnie nie zdoła tego wyreżyserować i że przedstawienie runie z wielkim wstydem moim grzebiąc na długie lata karierę sceniczną utworu".

2. Wydaje się, że *Ślub* można interpretować przynajmniej na dwa różne sposoby, a o kierunku interpretacji decyduje w gruncie rzeczy czas. W okresach stabilizacji, rzeczywistej lub pozornej, wydobywano ze *Ślubu* problematykę egzystencjalną, psychologiczną (specyficznie gombrowiczowską) i filozoficzną. Pokazywano Formę, owo szczególne tworzenie się ludzi nawzajem, istnienie w sferze międzyludzkiej, niemożność jasnego określenia tego, co stałe i indywidualne. Tymczasem okresy, w których – jak mawiał Jerzy Stempowski – historia została spuszczona z łańcucha, skłaniają raczej do odczytań socjologicznych, politycznych czy psychospołecznych. To znaczy, owszem, pozostaje gombrowiczowska filozofia człowieka i międzyludzkich wytworów, form, wzajemnego stwarzania się, ale wszystkie te zagadnienia tracą pewną swoją abstrakcyjność i pod naporem czasu, pod naporem historii oblekają się w konkret. Krytycy i reżyserzy przypominają sobie, że *Ślub* pisany był w okresie, gdy tendencje totalitarne osiągnęły apogeum. I choć Gombrowicz, który opuścił Polskę w 1939 roku, nie doświadczył bezpośrednio ani hitleryzmu, ani faszyzmu, miał przecież jakąś genialną intuicję i potrafił, nawet z argentyńskiej perspektywy, opisać to, co było najbardziej zasadniczym mechanizmem dwudziestowiecznego kryzysu człowieka.

W *Ślubie*, tak jak w całej zresztą twórczości Gombrowicza, nie do przeoczenia jest element parodii. Parodystycznym przetworzeniom podlega motyw faustowski i polski idiom romantyczny, ale przede wszystkim istotne są odniesienia do Szekspira. *Ślub* jest w gruncie rzeczy swoistym dramatem królewskim, czymś w rodzaju nowoczesnej kroniki szekspirowskiej czy właściwie anty-szekspirowskiej, pokazującej, że tragedia Szekspira jest dziś niemożliwa, ponieważ paroksyzmami współczesnej historii rządzą zupełnie inne prawa. O ile u Szekspira mamy do czynienia z wielkimi zbrodniami i wielkimi uzurpacjami, jeśli obserwujemy wielkie namiętności władzy, to jednak zawsze są one związane z jakimś indywidualizmem, z jakąś jednostkową odpowiedzialnością. Tymczasem wiek dwudziesty przyniósł nie znany wcześniej fenomen zbrodni anonimowej, za którą nikt z osobna nie jest odpowiedzialny. Ta zbrodnia stwarza się niejako między ludźmi, spośród których każdy z osobna może być najbardziej przeciętnym człowiekiem, ale poddany naciskom zbiorowego stwarzania uczestniczy w wielkiej międzyludzkiej grze dominacji i władzy.

W *Ślubie* powiada się: „Przeinaczone. Wykręcone. Zrujnowane. Wypaczone". Brzmi to jak z Szekspira. Brzmi to jak wyznanie Hamleta o tym, że świat wypadł z formy. I taki jest w istocie punkt wyjścia *Ślubu:* świat wypadł z formy. Tło stanowi tu oczywiście wojna, o tyle przynajmniej, o ile jest ona finałem rozpadu świata. Ale ten rozpad zaczął się wcześniej. Oto wraz z pojawieniem się społeczeństw masowych, detronizacji uległo ludzkie indywiduum: jednostkowe działanie i jednostkowa odpowiedzialność. Dawne wartości i dawne hierarchie łącznie z wszelkimi kategoriami świętości i metafizycznego zakorzenienia upadły, a na ich miejsce pojawiły się bezosobowe i nieodpowiedzialne sytuacje. To, co Gombrowicz nazywa wzajemnym stwarzaniem się w kościele międzyludzkim. Decydującą rolę w tym procesie odgrywa fakt, że jedynym odniesieniem dla człowieka może być tylko drugi człowiek. I decydująca jest liczba owych ludzi. Gombrowicz znakomicie tłumaczy ten fenomen na przykładzie hitleryzmu. Oto każdy człowiek z osobna być może tylko trochę popierał Hitlera, być może nawet wcale. Ale wrzucony w relację z innymi, pomnożony przez cząstkowe poparcie innych, wzmacniał mechanizm poparcia i sam przez ten mechanizm był wzmacniany. Słowem siła rosła nie w pojedynczym człowieku, ale dokładnie pomiędzy ludźmi. I tylko w owej sferze „pomiędzy" możliwa była tak straszliwa uzurpacja jak hitleryzm czy stalinizm. Gombrowicz twierdził, że Hitlera jako takiego nie było. Hitler „wzięty osobniczo" był pajacem. Ale Hitler jako wytwór zbiorowości, jako wynik swoistego mnożenia społecznych oczekiwań, frustracji i emocji urastał do wymiarów demona. Cały ten proces uchwycony został w *Ślubie*, między innymi w tak kluczowych kwestiach, jak: „Tu nikt za nic nie jest odpowiedzialny" oraz „To nie my mówimy słowa, to słowa mówią nas".

I oto teraz, po wydarzeniach ostatnich miesięcy, kiedy to historia pokazała zęby – było to i straszne i groteskowe – wydaje się, że *Ślub* nabrał wyjątkowej aktualności i to właśnie jako dramat o mechanizmach psychospołecznych. Jakiś dawny świat się rozpadł, a na jego gruzach usiłuje się zbudować jakiś świat nowy. Mieliśmy próbkę tego, co w takiej sytuacji zbiorowość, a w każdym razie część zbiorowości, potrafi sprokurować we wzajemnym stwarzaniu się. Logika *Ślubu* jest być może absurdalna, ale żelazna. Ustanowienie nowej hierarchii musi zakładać uzurpację, dyktaturę i zbrodnię. Być może jednak nie zawsze jest tak jak w aforyzmie Wilde'a; to znaczy, być może nie zawsze życie naśladuje sztukę, a przynajmniej może nie we wszystkim.

Janusz Majcherek

Dominique de Roux

ROZMOWY Z GOMBROWICZEM

(fragmenty)

Ślub zacząłem już podczas wojny. Komponował mi się zwolna i dorywczo w mojej egzystencji argentyńskiej z dnia na dzień. Wzorem był mi *Faust* i *Hamlet*, ale jako format jedynie; mnie szło o napisanie „wielkiego" i „genialnego" dramatu, powracałem myślą do tych dzieł, nabożnie i w młodości czytanych. I mojej wielkiej ambicji towarzyszyła jakaś chytrość, chytre domniemanie, że łatwiej napisać dzieło „wielkie", niż „dobre". Genialność wydawała mi się łatwiejsza...

Dlaczego? *Ślub*, jak wszystkie moje utwory zwrócone przeciw formie, jest parodią formy, parodią genialnego dramatu. Czyż jednak parodiując genialność nie dałoby się przemycić odrobinę własnej genialności? Taka kontrabanda...

Ukazać ludzkość w jej przejściu od Kościoła Boskiego do Kościoła Ludzkiego. Ale ta idea nie była dana mojemu utworowi od samego początku, ja na scenę rzuciłem naprzód garść wizji, zalążków, sytuacji, i powoli, kulawo, to mnie prowadziło do owej idei. Jeszcze w połowie drugiego aktu nie wiedziałem o co mi chodzi. A to kulawe, jakby pijane, czy senne, czy szalone, tworzenie się mojej Missa Solemnis z napięć formy, z jej związków, kombinacji, rymów, rytmów wewnętrznych, wydawało mi się odpowiednikiem stwarzania się Historii, która też posuwa się naprzód, jak pijana i senna.

Zdarzyło mi się wtedy, gdym pisał:

WŁADZIO Nic.
HENRYK Nic.
OJCIEC Przeinaczone.
MATKA Wykręcone.
WŁADZIO Zrujnowane.
HENRYK Wypaczone.

...że rozpłakałem się jak dziecko – jedyny to raz zdarzyło mi się coś podobnego – nerwy, oczywiście. Gorzko łkałem i łzy kapały na papier. Nie sama poufna, dotycząca moich prywatnych katastrof, zawartość tych słów wypełniła mnie taką rozpaczą, a to, że one tak gładko padały, rytm ich i rym poczułem jak kolec nie znający litości, łkałem przerażony wewnętrzną składnością nieszczęścia. Po czym przestałem łkać i powróciłem do pisania.

Ślub jest snem. Snem Henryka, żołnierza polskiego podczas ostatniej wojny, gdzieś we Francji, w wojsku francuskim, walczącego z Niemcami. W tym śnie dochodzą do głosu lęki Henryka o rodzinę, pozostawioną w Polsce, ale też niepokoje bardziej zasadnicze człowieka współczesnego na przełomie epok.

Ukazuje się Henrykowi jego dom rodzinny w Polsce, rodzice i narzeczona, Mania. Dom jest spodlony, zamieniony w karczmę. Mania jest służącą, dziewką karczemną. Ojciec jest karczmarzem.

Ojciec prześladowany jest przez pijaków. Ale oto następuje kluczowa scena, w której Ojciec broniąc swej człowieczej godności przed atakującymi go pijakami woła, że jest „nietykalny".

„Nietykalny jak król", wołają szyderczo pijacy.

I wtedy Henryk we śnie oddaje hołd ojcu i ojciec przemienia mu się w króla. Ojciec–król nie tylko podnosi Henryka do godności księcia, ale i przyrzeka, że mocą swej władzy królewskiej nakaże mu dać ślub „godny", kościelny, który Manię, tę dziewkę karczemną, uczyni z powrotem czystą i nieskalaną...jak dawniej.

Na tym kończy się akt pierwszy. Godność ludzka – zdawałoby się – jest uratowana.

W akcie drugim odbywają się przygotowania do owego „godnego" sakramentu ślubnego, którego ma udzielić biskup. Ale tu spostrzegamy, że w sen Henryka zaczynają wdzierać się wątpliwości. Cały ten obrządek ślubny zaczyna coraz bardziej chwiać się, jakby zagrożony przez Głupotę – jakby on, Henryk, całą duszą po stronie mądrości, godności, czystości, nie ufał sobie...

Przywódca pijaków znów wdziera się na salę, pijany jak bela! Dochodzi już prawie do bezpośredniej walki pomiędzy nim a Henrykiem, gdy nagle (jak to zdarza się we śnie) scena przekształca się w przyjęcie dworskie. Pijak staje się ambasadorem wrogiego mocarstwa, namawia Henryka do zdrady.

„Zdradź ojca swego, króla" – oto co mniej więcej mówi pijak – „wszak biskup, król, kościół, Bóg, to stare przesądy. Sam ogłoś się władcą, a wtedy żaden boski, ani inny autorytet ci nie potrzebny, sam dasz sobie ślub i zmusisz wszystkich żeby go uznali i żeby uznali Manię za nieskalaną, tobie poślubioną".

To klucz do metafory *Ślubu*. Przejście od świata opartego na boskim autorytecie, boskim i ojcowskim, do nowego, w którym wola jego, Henryka, ma być boską wolą stwarzającą...jak wola Hitlera, Stalina.

Henryk ulega namowie pijaka. Obala ojca–króla. Sam staje się władcą.

Ale wtedy następuje scena, w której pijak prosi Władzia, przyjaciela Henryka, aby kwiat nad głową Mani trzymał; i naraz kwiat usuwa, pozostawiając ich w tej sztucznej pozycji, już nieuzasadnionej kwiatem. I Henrykowi nasuwa się okropne podejrzenie że Mania...z Władziem...

„Kapłanie–świnio, ty połączyłeś ich niższym, okropnym ślubem!" – wybucha.

Koniec aktu drugiego.

W akcie trzecim Henryk jest dyktatorem, wszystkich pognębił nie wyłączając rodziców. I znów przygotowuje się ceremonia ślubu, ale bezbożnego, mającego sankcję jedynie w jego absolutnej władzy.

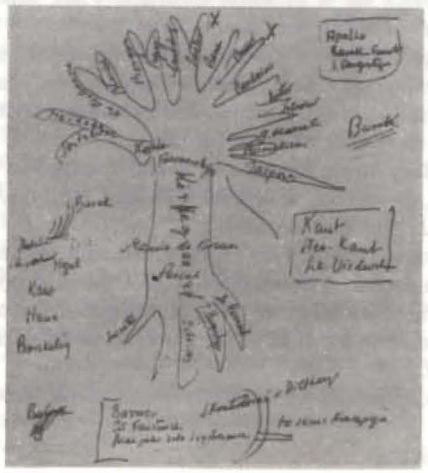
Czuje wszakże, że jego władza nie będzie rzeczywista, póki nie zostanie potwierdzona dobrowolną ofiarą czyjejś krwi. Dlatego domaga się od Władzia, aby się zabił dobrowolnie dla niego. To uspokoi jego zazdrość, a jednocześnie uczyni go dość potężnym i przerażającym aby urzeczywistnić ślub...i Manię jako „nieskalaną" (a także, by urzeczywistnić sen...o co walczy od początku). Władzio się zgadza.

W ostatniej scenie Władzio się zabija. Ale Henryk załamuje się i cofa w przerażeniu przed swoim czynem. Ślub nie zostanie urzeczywistniony.

Taka jest ta historia. Próbuje ona odmalować lęki i zgrozy człowieka wobec świata nadchodzącego, w którym on sam sobie będzie Bogiem i panem. „Boskość" Henryka dokonuje się poprzez opanowanie innych ludzi, jak boskość Hitlera. W *Ślubie* dają się dostrzec mechanizmy nowoczesnego stawania się człowieka i ludzkości. Nieustanna obecność Formy na scenie jest *spiritus movens* dramatu. Człowiek mówi coś i przystosowuje się do tego, co powiedział. Jedno słowo rodzi drugie. Jedna scena drugą. Nieustanna konieczność organizowania rzeczywistości w jakiś kształt dorzeczny przyświeca temu stwarzaniu się dramatu na scenie.

A ten, którego porywają wiry tworzącej się Formy, ciągle jest w śmiertelnej rozterce: czy to na serio? Czy to Mądrość? Czy Głupota? Czy rzeczywistość, czy sen?

Dominique de Roux – *Rozmowy z Gombrowiczem*, Instytut Literacki, Paryż 1969



„Drzewo filozoficzne" – rysunek Witolda Gombrowicza

Czesław Miłosz

KIM JEST GOMBROWICZ?

WIESZCZ

Malownicze, a jednak przykre widowisko ukazało się naszym oczom po śmierci Gombrowicza. Wszechwładna Forma obyczajowa uniosła jego cielesne resztki, zakręciła nimi i porwała w tę dal, którą zamieszkują geniusze niegdysiejszych czasów. Jeżeli i ja, pisząc o nim nieco liryczny nekrolog, przyczyniłem się do tego, czym prędzej muszę niewoli Formy przeciwdziałać. Rodzime tradycje święciły bowiem tutaj zbyt już jawny tryumf. Za życia błazen, po śmierci król-duch, jako że ogromne na królów-duchów zapotrzebowanie. Za życia wariatuńcio, pyszałek, snob, arogant, po śmierci natomiast rozlega się głos profesora Pimko, przewodnika chóru: „Dlaczego powinniśmy kochać Witolda Gombrowicza?" i pada chóralna odpowiedź: „Bo wieszczem był". Ta wyśmiana niegdyś przez Gombrowicza gra w wieszcza narzuca swoje niezmienne, od dawna ustalone, prawa. Zdawałoby się, że jeżeli ktoś zostawi po sobie wybitne dzieło, to dosyć, ale gdzież tam. Wieszcz musi być postacią świetlaną, wspaniałą, heroiczną, a jeżeli ma krzywą łopatkę, to się ją umiejętnie ukryje wznosząc pomnik. I na odwrót, ci co próbują podać w wątpliwość jego pozycję wieszcza, nie dziełem się zajmą, ale szczegółami biografii. Boy kiedyś prowadził kampanię przeciwko „brązownikom", o tyle pouczającą, że zupełnie bezskuteczną. Gdyby żył dłużej, przekonałby się, że brązownicza działalność zyskała na sile, jeżeli nie na uroku, kiedy przyłączyły się do niej rządy państw. (...) Czyż pamiętając o sile tego obyczaju, trzeba się dziwić, jeżeli chcąc pomniejszyć niewygodnego pisarza Witolda, zagląda się w jego prywatne listy?

Szacunek dla Gombrowicza, dla wielkiej śmiałości jego ducha, nakazuje wyrwać go z tych zaiste żałosnych pośmiertnych tarapatów. Można to tylko zrobić przypominając, jak bardzo jego pisma są niepokojące, wyzywające, enigmatyczne, jak wiele w nich zagadek niemożliwych do rozwikłania, jak mało w nich brązu na własny pomnik autora, który przecie otwarcie tyle razy mówił, że buduje na własnej słabości. Kto wie, czy nie wypadnie przy tym opowiedzieć się chwilami raczej po stronie tych, co zawsze przyznawali się, że Gombrowicza nie rozumieją, niż po stronie pojętnych, zapewniających, że wszystko u niego jasne. Bo Gombrowicz dotknął spraw dla nas, w tym stuleciu, a może w ogóle, niezrozumiałych.

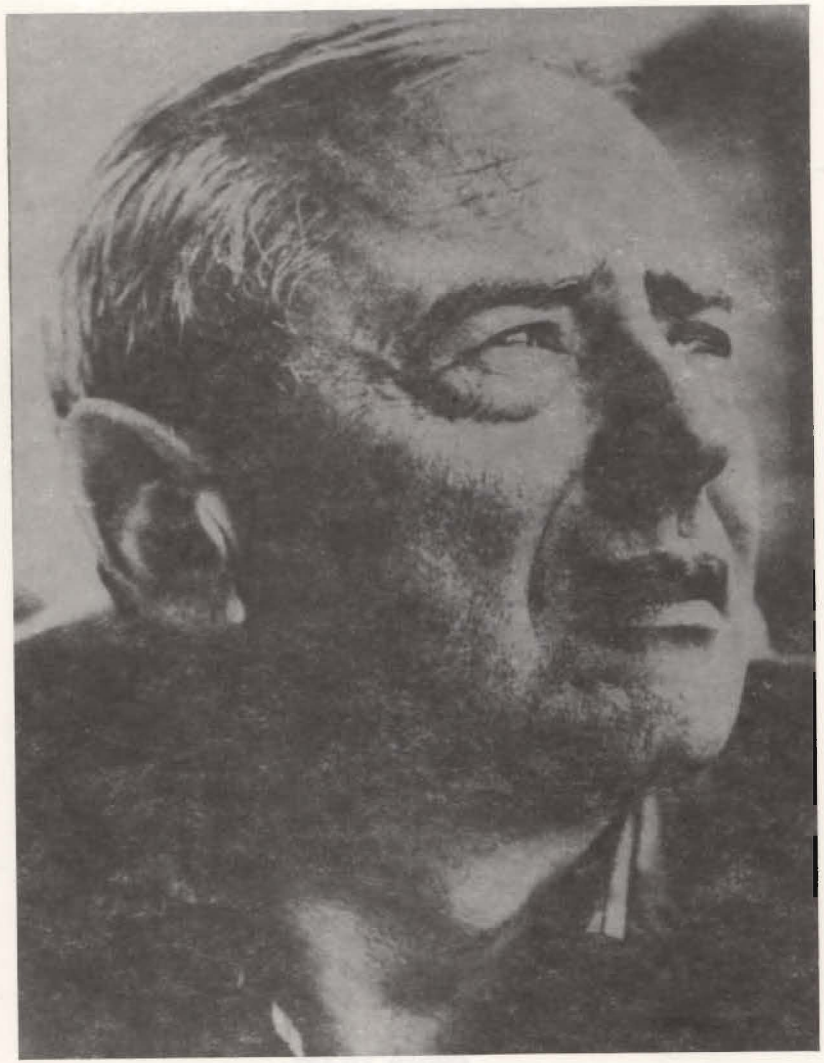
MIĘDZY-LUDZKIE

Gombrowicz żył w epoce, która ani ilościowo, ani jakościowo nie przypomina żadnej z dotychczasowych i wyróżnia się przez powszechność wypadków „zarażania się" i masowym, i indywidualnym obłędem. Jego polski posag mógłby być, jak był dla wielu, obciążeniem, ponieważ jednak, zamiast przyjmować go nieświadomie, na nim zogniskował uwagę, ten posag stał się najcenniejszym jego atutem. Porównanie Gombrowicza z autorami zachodnimi, np. z Sartre'em, ujawniłoby u tych ostatnich ubóstwo historyczno-obyczajowych doświadczeń, ubóstwo nadrabiane teorią. Polski szlachcic był tu lepiej przygotowany. Wysiłek Gombrowicza zmierzał do uleczenia siebie, a bywa to bardziej skuteczne niż uleczyć świat-abstrakcję.

(...) Ja, urodzony, choć o to nie prosiłem, rzucony w świat, nie mam żadnych podstaw do tego, żeby orzekać, że cokolwiek poza moim „ja" istnieje. Dostępne mi są tylko dane mojego umysłu (Gombrowicz zawsze uparcie powtarzał: Descartes, Kant, Husserl). Nie mam też żadnych podstaw do tego, żeby orzekać o istnieniu jakiejkolwiek obiektywnej zasady kosmosu, jakichkolwiek „praw", nawet prawa przyczynowości. Ale to, co, zdawałoby się, jest naprawdę moje, nie jest moje, bo jestem wplątany w ludzi, przez nich urabiany bez ustanku, jedyną rzeczywistością jest rzeczywistość między-ludzka, ludzie ciągle tworzą siebie wzajemnie, tylko człowiek może być człowiekowi bogiem. Ja, Gombrowicz, panicz i polski literat, staram się być „sobą" przeciwko maskom, jakie nakłada na mnie moja pańskość i polska historyczna tradycja, ale i przez to już, pokonując zastaną Formę, nie jestem całkowicie „sobą", bo każdy akt rebelii rodzi nową Formę.

Ze swoich utworów Gombrowicz najwyżej cenił *Ślub*. W tej nowej wersji *Hamleta* wszystko dzieje się we śnie, a cóż jest bardziej „wewnątrz umysłu" niż sen? Henryk cały czas ma świadomość, że śni, ale świadomość jest zupełnie bezsilna, nie może niczemu zapobiec, Henryk uczestniczy w działaniach czy raczej jest działany przez innych i cokolwiek ma się dopełnić, dopełnia się. Ta świadomość, że cokolwiek robię, jest nonsensem, a jednak nie mogę postępować inaczej, bo zmusza mnie do tego rzeczywistość między-ludzka w jakiej się znalazłem (co gorsza, rezydująca w mojej głowie) – oto sama treść dwudziestowiecznego rozdwojenia, wspólna codziennemu życiu w cywilizacji technicznej, udziałowi w ruchach masowych i ustanawianiu terroru. Umysł trzymający się jawy broni się (...) ale wystarczy postawić pierwszy krok w tym kierunku, a poszlaki mnożą się i układają się w system nie pozbawiony swoistej logiki, powodujący dotykalne następstwa. Tak na przykład skierowawszy raz uwagę ku Żydom czy trockistom, znajdzie się mnóstwo poszlak wskazujących, że to oni są przyczyną wszelkiego zła. „Poszlakowa" skłonność umysłu zmienia prawo przyczyn i skutków w kpinę, i narzuca sen, z którego nie można się obudzić.

Czesław Miłosz – *Prywatne obowiązki*,
Paryż 1972 (fragmenty)



Witold Gombrowicz – zdjęcie z ostatnich lat

W programie wykorzystano zdjęcia ze zbiorów
Muzeum Literatury w Warszawie

Reprodukcje wykonał
ANDRZEJ RYBCZYŃSKI

Redakcja programu
JOLANTA KOTUŁA

Opracowanie graficzne
RYSZARD WINIARSKI

Redakcja techniczna
MARIA GAWROŃSKA

CENA 10 tys.

Wydawnictwo Teatru Polskiego w Warszawie
Sezon 1990/1991

TEATR POLSKI
W WARSZAWIE

ZAŁOŻONY PRZEZ ARNOLDA SZYFMANA
1913

Witold Gombrowicz

ŚLUB

Osoby:

Ignacy (Ojciec i Król) ..... ZBIGNIEW ZAPASIEWICZ
Katarzyna (Matka i Królowa) ..... HALINA ŁABONARSKA
Henryk (Syn i Książę) ..... JAN ENGLERT
Władzio (Przyjaciel i Dworzanin) ...JACEK KAWALEC... PIOTR BAJOR
Mania (Służąca i Księżniczka) ..... OLGA SAWICKA
Pijak ..... STANISŁAW NIWIŃSKI
Kanclerz ..... MIECZYSŁAW KALENIK
Szef policji ..... BOGDAN POTOCKI
Biskup Pandulf ..... KRZYSZTOF KUMOR
Pijacy ..... PIOTR BRZEZIŃSKI
PIOTR GRABOWSKI
JAN JUREWICZ
TADEUSZ PARADOWICZ

Dygnitarze, Dworzanie, Damy, Zbiry, Lokaje: JOLANTA CZAPLIŃSKA, BARBARA DOBRZYŃSKA, ALICJA JACHIEWICZ, EWA JASTRZĘBOWSKA, RENATA PĘKUL, JOLANTA RUSSEK, MARZENA TRYBAŁA, KAZIMIERA UTRATA, ŁUCJA ŻARNECKA, PIOTR BĄK, DARIUSZ BISKUPSKI, KAZIMIERZ DĘBICKI, JACEK KAWALEC, SŁAWOMIR MATCZAK, TADEUSZ WÓJCIK, JULIUSZ WYRZYKOWSKI ELŻBIETA JAGIELSKA

Reżyseria
TADEUSZ MINC

Muzyka
ZBIGNIEW KARNECKI

Scenografia
ANDRZEJ MARKOWICZ

Przygotowanie muzyczne
WIT ZAWIRSKI

Współpraca scenograficzna
JOLANTA BOJANOWSKA
ROMAN WOŁYNIEC

Choreografia
ZOFIA RUDNICKA

Asystent reżysera
BOGDAN POTOCKI

Sezon 1990/1991

Premiera 9 marca 1991 roku