

**Witold Gombrowicz**  
**ŚLUB**





Problem Formy, człowiek jako producent formy, człowiek jako niewolnik formy, ujęcie Formy Międzyludzkiej jako nadrzędnej siły stwarzającej, człowiek nieautentyczny - o tym zawsze pisałem, tym się przejmowałem, to wydobywałem.

Witold Gombrowicz

Można by próbować przedstawić go w taki sposób: GOMBROWICZ, Witold; urodzony w Polsce w 1904 r. w rodzinie drobnoszlacheckiej, wywodzącej się z Litwy. Studia prawnicze w Warszawie. Pierwszy zbiór opowiadań (...) *Pamiętnik z okresu dojrzewania* (...); potem dramat *Iwona księżniczka Burgunda* (...); potem powieść *Ferdydurke* (...); potem milczenie! Dwadzieścia lat milczenia - w Argentynie. I typowe zawody emigranta mimo woli, ponieważ wyjechał w podróż do Ameryki Południowej parowcem odbywającym swój rejs inauguracyjny, a kiedy przybył do Buenos Aires, Niemcy zajęli Warszawę. A więc żadnego powrotu, żadnego życia literackiego, żadnego więcej pisania. Na koniec posada sekretarza dyrekcji w Banco Polaco w Buenos Aires. Dramat *Ślub* (...) i nowa powieść *Trans-Atlantyk* (...). Stypendium - bez ubiegania się o nie - przyznane przez Ford Foundation, i (...) kiedy nie liczył już na to, powrót do Europy: Paryż i Berlin. Dwie następne powieści: *Pornografia* (po włosku ma inny tytuł - *Uwiedzenie*) i *Kosmos*. Nowy dramat *Operetka*. Międzynarodowa Nagroda Literacka (ex-Formentor) w 1967. [*Gombrowicz umiera w 1969 roku w Vence we Francji.*]

Albo inaczej:

Witold Gombrowicz, polski pisarz awangardowy, (...), którego dzieła są zakazane w kraju jego pochodzenia. Od 1953 publikuje *Dziennik* w „Kulturze”, polskim piśmie wychodzącym w Paryżu. Tendencje symbolistyczno-dekadencjne. Bardzo kontrowersyjny. Poglądy polityczne? Żadne. Indywidualista, a więc anty... Nie, nie specyficzny, właśnie „anty”.

Albo inaczej:

Monsieur Gombrowicz, pan średniego wzrostu, często pali fajkę, ma siwe, krótko przycięte nad karkiem włosy jak były oficer i czerwoną skórę człowieka przebywającego wiele na słońcu. Astmatyk. Ale nie przebywa na słońcu, nigdy nie wychodzi z domu. Ze swego mieszkania na trzecim piętrze, na placu du Grand-Jardin, patrzy na drzewa i pola, które coraz bardziej wycofują się za nowoczesne budowle, bardziej zagęszczone i coraz brudniejsze z każdym rokiem. Mieszka z Ritą, swoją młodą kanadyjską towarzyszką życia (blondynka: ładna twarz o ostrych, nieregularnych rysach) i z kundlem, cętkowanym, o tłustych bokach: Psina. Jeśli nie odpoczywa lub nie pali fajki, albo nie wygląda przez okno, Monsieur Gombrowicz pisze. Co pisze?

- Dopiero co skończyłem książkę *Rozmowy z Dominique de Roux*. Jestem chronicznie leniwy. Każdy pretekst jest dobry, żeby nie pracować. Ciągle próbuję wzięć urlop i nic nie robić.

Piero Sanavio *Gombrowicz: forma i rytuał*, w: *Gombrowicz filozof*, wybór i opracowanie Francesco M. Cataluccio i Jerzy Illg, Kraków 1991

GOMBROWICZ: Żyję moim prywatnym życiem, (...).

JA: Jako osoba prywatna, jako pisarz i przede wszystkim jako artysta...

GOMBROWICZ: Nie jestem ani pisarzem, ani artystą. Wszyscy, którzy umieją pisać, są pisarzami. I wszyscy mogą być artystami o piątej po południu, kiedy są trochę podekscytowani. Piękno literatury polega na tym, że jest ona zaprzeczeniem jakiegokolwiek profesji.

JA: A więc jak Pan siebie określa? Jak chce być Pan nazywany?

GOMBROWICZ: Jestem Gombrowiczem.

JA: Zgoda, ale Pan nie jest jakimś tam panem Gombrowiczem, który ogranicza się do swojego życia. Pan tworzy rzeczy, formy, które interesują innych...

GOMBROWICZ: No tak.

JA: ... które być może pomagają im żyć.

GOMBROWICZ: Słowo „tworzenie” jest trochę przesadzone, każdy może być twórcą. Robię dobry rosół i jestem twórcą rosółu, a jeśli robię dobrą powieść, jestem twórcą dobrej powieści. Nie sądzę, aby to była wielka różnica.

Piero Sanavio *Gombrowicz: forma i rytuał*, w: *Gombrowicz filozof*, wybór i opracowanie Francesco M. Cataluccio i Jerzy Illg, Kraków 1991

- Kto tam?

- Pan Gombrowicz.

(rozmowa przez drzwi pomiędzy kilkuletnim Witoldem, a matką jego szkolnego kolegi)



JA: W jaki sposób Pan pisze?

GOMBROWICZ: Nigdy nie było to dla mnie problemem, ponieważ ja piszę jak... jak... dziecko, które robi siusiu za drzewem - robię to, żeby sobie ulżyć... i nie mam zielonego pojęcia, czy... nie pytam sam siebie, jak Monsieur Jourdain, czy piszę prozą, czy wierszem, ani czy to, co robię, oparte jest na rzeczach pewnych czy mistycznych, rozumie Pan? Piszę tak, jak pisało się zawsze od początku świata. Myślę... myślę, że piszę jak student. Wstaję rano, piję kawę, udręczony nudą siadam przy tym biurku i zabieram się do pisania, i piszę dalej i dalej, i na końcu uzyskuje jakiś rezultat. Piszę w sposób bardzo prosty. Żadna z moich powieści nie jest obmyślona z góry. Nigdy nie wiem wcześniej, co napiszę. Czasami mam zarys idei, o których mniej więcej chcę powiedzieć (...) Ale potem zmieniam. Dlaczego? Dlatego, że człowiek, a przede wszystkim artysta, jest niewolnikiem swojej formy - uczciwy artysta robi to, na co pozwala mu forma. Dam panu przykład: jeśli piszę powieść, to najpierw piszę pierwszą scenę, potem drugą itd. Ta druga scena jest już ograniczona przez styl i sposób, w jaki jest zbudowana pierwsza; trzecia, która wywodzi się z drugiej, jest ograniczona jeszcze bardziej. Ale żeby wszystko połączyć, te sceny muszą poruszać się wewnątrz pewnej ogólnej struktury - co jeszcze bardziej artystę ogranicza. To samo dzieje się w dramacie. Powiedziałbym, że w dramacie, gdzie forma jest bardziej brutalna (teatr to przedstawienie), potrzebna jest pewna fantazja, żeby wyobrazić sobie, co będzie się działo na scenie - to właśnie robię bez przerwy. Ten wysiłek pozwala mi uniknąć elementów, które nie mają nic wspólnego z teatrem. Tak więc obstaję przy grotesce, która jest świetnym elementem w teatrze. W każdym razie moja praca jest ograniczona przez nawyk zaczynania pisania zawsze od początku.

Piero Sanavio *Gombrowicz: forma i rytuał*, w: *Gombrowicz filozof*, wybór i opracowanie Francesco M. Cataluccio i Jerzy Illg, Kraków 1991

GOMBROWICZ: Nie mam nigdy obmyślonych wizji. Wizja pojawia się w trakcie pisania. To znaczy, pisząc dochodzę do wizji

JA: Tak, Pana wizja tworzy się lub raczej... przybiera formę równocześnie z czynnością pisania.

GOMBROWICZ: No właśnie.

JA: Czy można powiedzieć, że Pan szuka swojej wizji (...), którą Pan komponuje, w ten sam sposób, w jaki szuka Pan słów?

GOMBROWICZ: Tak jest.

JA: A więc możemy powiedzieć, że Pan, Gombrowicz, osoba prywatna, szukająca wizji, która realizuje się w wysiłku zidentyfikowania jej i wyrażenia...

GOMBROWICZ: Wykorzystuję formy już istniejące. Piszę jako indywidualium, ale język jest już czymś zorganizowanym. Środków stylistycznych, sztuczek nauczyłem się od innych pisarzy ... A więc wyrażam siebie poprzez już narzuconą formę międzyludzką.

JA: Ale wszystkie te rzeczy, wszystkie wizje, to pisanie... skąd się to bierze?

GOMBROWICZ: To trudno powiedzieć. Prawdopodobnie z pewnej ilości rzeczy, które powstają w sposób mechaniczny jak konsekwencja samej formy. Wyobraźmy sobie, że piszę jedną scenę, która wydaje mi się cokolwiek sentymentalna; wtedy piszę drugą bardziej brutalną, żeby zrównoważyć tę pierwszą, itd. Te przejścia, te przeciwstawienia sprawiają, że dzieło staje się nieprzewidywalne. Mam bohatera i to mnie zmusza, żeby włączyć do opowiadania bohatera przeciwnego. (...) Jakby to powiedzieć?... Istnieje forma, która w końcu się narzuca. Są sytuacje, które rodzą się w podświadomości - rzeczy, które czułem i o których kompletnie zapomniałem, nieprawdaż? I w końcu poprzez podświadomość ujawniają się także czynniki dziedziczne... nie mogę przewidzieć wszystkich skojarzeń, które mi przyjdą do głowy. W każdym razie elementy te muszą być w pewnym punkcie zorganizowane; reguła tworzy się i narzuca poprzez samo to zorganizowanie.

JA: Czy w tym, co Pan pisze, rozpoznaje Pan elementy należące do tradycji kultury?

GOMBROWICZ: Oczywiście.

Piero Sanavio *Gombrowicz: forma i rytuał*, w: *Gombrowicz filozof*, wybór i opracowanie Francesco M. Cataluccio i Jerzy Illg, Kraków 1991



Osobom, interesującym się moją techniką pisarską, przekazuję następującą receptę.

Wejdz w sferę snu. Po czym zacznij pisać pierwszą lepszą historię, jaka ci przyjdzie do głowy i napisz ze 20 stron. Potem przeczytaj.

Na tych 20 stronach znajdzie się może jedna scena, kilka pojedynczych zdań, jakaś metafora, które wydadzą ci się podniecające. Napisz więc wszystko jeszcze raz, starając się aby te podniecające elementy stały się osnową - i pisz, nie licząc się z rzeczywistością, dążąc tylko do zaspokojenia potrzeb i twojej wyobraźni.

Podczas tej powtórnej redakcji wyobraźnia twoja przyjmie już pewien kierunek - i dojdiesz do nowych skojarzeń, które wyraźniej określą teren działania. Wówczas napisz 20 stron dalszego ciągu, idąc wciąż po linii skojarzeń, szukając zawsze pierwiastka podniecającego - twórczego - tajemniczego - objawicielskiego. Potem napisz wszystko jeszcze raz. Tak postępując ani się spostrzeżesz, kiedy wytworzy ci się szereg scen kluczowych, metafor, symboli (...) i uzyskasz szyfr właściwy. I wszystko zacznie się pod palcami zaokrąglać mocą własnej swojej logiki; sceny, postacie, pojęcia, obrazy zażądają swego dopełnienia i to, co już stworzyłeś, podyktuje ci resztę.

Jednakże cała rzecz w tym, abyś, poddając się w ten sposób biernie dziełu, pozwalając, aby stwarzało się samo, nie przestał ani na chwilę nad nim panować. Zasada twoja w tym względzie ma być następująca: nie wiem dokąd dzieło mnie prowadzi ale, gdziekolwiek by mnie zaprowadziło, musi wyrażać mnie i mnie zaspakajać. (...) wszystkie problemy, które nasuwa ci takie samorodne i na oślep stwarzające się dzieło, problemy etyczne, stylu, formy, intelektu, muszą być rozwiązywane z pełnym udziałem twojej najostrożniejszej świadomości oraz z maksymalnym realizmem (gdyż wszystko to jest grą kompensacji: im bardziej jesteś szalony, fantastyczny, intuicyjny, nieobliczalny, nieodpowiedzialny, tym bardziej musisz być trzeźwy, opanowany, odpowiedzialny).

W rezultacie: pomiędzy tobą a dziełem powstaje walka, taka jak pomiędzy woźnicą a końmi, które go ponoszą. Nie mogę opanować koni, lecz muszę dbać abym się na żadnym zakręcie tej jazdy nie wywrócił. Dokąd zajadę - nie wiem, lecz muszę zajechać cało. Więcej - muszę przy sposobności wydobyć całą rozkosz z tej jazdy.

I w ostatecznym rezultacie: z walki pomiędzy wewnętrzną logiką dzieła, a moją osobą (gdyż nie wiadomo: czy dzieło jest tylko pretekstem abym ja się wypowiedział, czy też ja jestem pretekstem dla dzieła), z tego zmagania rodzi się coś trzeciego, coś pośredniego, coś jakby nie przeze mnie napisanego, a jednak mojego - nie będącego ani czystą formą, ani bezpośrednią moją wypowiedzią, lecz deformacją zrodzoną w sferze „między”: między mną a formą, między mną a czytelnikiem, między mną a światem. Ten twór dziwny (...) wsadzam w kopertę i posyłam wydawcy.

Po czym czytacie w prasie: „Gombrowicz napisał *Trans - Atlantyk* aby dowieść...”, „Teżą dramatu *Ślub* jest...”, „W *Ferdynurce* Gombrowicz chce powiedzieć...”

Witold Gombrowicz *Dziennik 1957-1961*, Kraków 1997



GOMBROWICZ: *Ślub?* (...) Opowiem. (...).

*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 w młodości czytanych. I mojej wielkiej ambicji towarzyszyła jakaś chytrłość, 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, załączków, 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 rozplakałem się nagle, jak dziecko - jedyny to raz zdarzyło mi się coś podobnego - nerwy, oczywiście. Gorzko lkałem i lzy kapwały 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, lkałem przerażony wewnętrzną składowością nieszczęścia. Po czym przestałem lkać i powróciłem do pisania.

Dominique de Roux *Rozmowy z Gombrowiczem*, Warszawa 1981

Wydaje się, że zjawiskiem w *Ślubie* najbardziej nowatorskim i - zarazem - najbardziej niezwykłym jest rezygnacja z motywacji, jakby jej uchylenie. Dotyczy to zarówno makrostruktury dramatu, jak jego mikrostruktury. Zdarzenia po prostu są, po prostu się dzieją według pewnych z góry przyjętych zasad, czy - jeśli kto woli - według pewnej immanentnej logiki. Nie są ważne ich uzasadnienia, przeciwnie, najbardziej istotny jest fakt, że zostały wyeliminowane, wyeliminowane wbrew oczekiwaniom odbiorcy, przyzwyczajonego do tego, że na podstawie biegu wydarzeń poznać może pewien zespół reguł, służący ich porządkowaniu, zespół reguł o charakterze ogólnym, odpowiadający wyobrażeniom o porządku świata i jego mechanizmach. Motywacja polega na sprowadzeniu nieznanego do znanego, indywidualnego do ogólnego, niezwykłego do zwykłego. Tak rozumiana, byłaby ona paktem z potoczną świadomością społeczną, układem z powszechnymi wyobrażeniami odbiorców, a w ostatniej instancji - przejawem konformizmu w jego mniej lub bardziej ostrej postaci. Otóż Gombrowicz w tego rodzaju układy nie wchodzi, kompromisu nie szuka. To, co miało pełnić rolę motywacji, stało się - jak zobaczymy - tylko jej pozorem.

W *Ślubie* podstawowym czynnikiem, tworzącym ową pozorną motywację jest sen. Samo przywołanie snu i przyznanie mu takiej roli może być interpretowane jako jeszcze jeden objaw obcowania Gombrowicza z tradycją, sen bowiem występował w tej właśnie roli w literaturze od niepamiętnych czasów, zwłaszcza zaś miał uzasadniać obecność w dziele tego, co mogło być traktowane jako niezwykle, kłóące się ze zdrowym rozsądkiem. Zadaniem snu było więc, z jednej strony - poszerzenie możliwości, jakimi dysponuje autor, z drugiej zaś - łagodzenie reakcji odbiorcy, czynienie oczekiwanym tego, co nieoczekiwane (we śnie spodziewać się można wszystkiego). Z pozoru w *Ślubie* sen został wyposażony w takie właśnie zadania motywacyjne. Ale - podkreślmy z całą dobitnością - jest to pozór jedynie.

Świadczy o tym już to, że jest w dramacie nieustannym przedmiotem pytań i rozważań, stanowi problem. Analizując swą sytuację, sam bohater nad snem swym się zastanawia (...).

I odbiorca winien wraz z bohaterem nad tym się zastanawiać, a nie - przyjmować, że ma dane po temu, aby

obserwować śniącego bohatera i świat, który mu się we śnie objawił. I sen i świat należą do tej samej rzeczywistości dramatycznej, występują obok siebie, ale w żaden sposób nie można nigdy między nimi ustanowić związku przyczynowo-skutkowego. (...)

Uchylenie motywacji wiąże się z szerszym zjawiskiem, a mianowicie z organizacją świata przedstawionego na zasadach odbiegających od tego, do czego odbiorca się przyzwyczał. Ów świat dany mu jest w trakcie stawania się, trwa tu nieustannie genesis; przy czym ważne są nie zasady, według których stawanie się odbywa, (...), ale ono samo. W *Ślubie* ujawnia się nowa ontologia świata przedstawionego, ontologia nie wymagająca zewnętrznych uzasadnień, wyczerpująca się sama w sobie; jest to swojego rodzaju świat bez przyczyn (dociekanie przyczyn może być tylko dramatycznym ewenementem), jakby świat czystych gier i czystych fenomenów, a więc właśnie - świat bez motywacji.

Czy jest to jednak w pełni możliwe? I tu powracamy do głównego wątku tego szkicu: czynniki motywacyjne, jeśli w ogóle tak je w tym wypadku można nazwać, przesunął Gombrowicz w całkiem inną sferę: rolę uzasadniającą przejęły nieustannie w dramacie obecne odwołania intertekstowe. Umotywowane jest to, co mieści się w obrębie tradycji-parodii. Ona właśnie jest zasadniczym punktem odniesienia, a nie - obiegowe wyobrażenia i ustalone poglądy. Ze względu na swoistą dialektykę tradycji-parodii ta *sui generis* motywacja jest równocześnie potwierdzeniem i zaprzeczeniem, apeluje do świadomości odbiorcy i zarazem ją kwestionuje. Jest to jedno z odkryć *Ślubu*.

Michał Głowiński *Komentarze do Ślubu*, w: *Gombrowicz i krytycy*, wybór i opracowanie Zdzisław Łapiński, Kraków 1984

JA: Całkiem niedawno przeczytałem ponownie Pana *Journal Paris-Berlin* i znalazłem w nim coś, co mnie bardzo uderzyło: te strony, na których opowiada Pan o swoim powrocie do Europy i mówi, że Europa ma zapach dzieciństwa, a dzieciństwo ma zapach śmierci. Chciałbym zacytować ten fragment: „Ale wtedy zaleciały mnie (gdym spacerował po parku Tiergarten) pewne wonie, mieszanina z ziół, z wody, z kamieni, z kory, nie umiałbym powiedzieć z czego... tak, Polska, to było już polskie, jak w Małoszycach, Bodzechowie, dzieciństwo, tak, tak, to samo, przecież już niedaleczko, o miedzę, ta sama natura... którą ja porzuciłem przed ćwierć wiekiem. Śmierć. Zamknął się cykl, powróciłem do tych zapachów, więc śmierć. (...)”.

GOMBROWICZ: To jasne. Tak to czułem.

JA: To bardzo ładny fragment. Czytając go (...) zadawałem sobie pytanie, czy w tym zdaniu nie znalazłoby się może wyjaśnienie pewnych problemów, które często powracają w Pańskiej twórczości, przede wszystkim w dramatach.

GOMBROWICZ: Na przykład?

JA: Ta nieunikniona obecność rozpadu, śmierci. Na przykład w *Ślubie*.

GOMBROWICZ: Trudno wyrzucić śmierć z literatury - to rzeczywistość uniwersalna, by tak rzec. Myślę jednak, że mój stosunek do śmierci jest dość szczególny. (...). Nie chodzi tu o obsesję, lecz o obecność: śmierć jako coś, co przynależy do rzeczywistości.

JA: Jeśli dobrze przeczytałem i zrozumiałem Pana książki, powiedziałbym, że to poczucie śmierci jest dla Pana specyficzne, poczucie śmierci jako niezbędna część ludzkiej istoty. Ani dobra, ani zła, po prostu część.

GOMBROWICZ: To prawda, co Pan mówi. W moich utworach, na przykład w *Ślubie*, jest element jakiejś martwoty, bez wątpienia... ma Pan rację... Ale jest to chyba element natury formalnej. To znaczy: uważam, że człowiek nigdy nie jest autentyczny, jest zawsze zdeformowany, nie posiada pełnej egzystencji, ma egzystencję zdegenerowaną, żyje poniżej swojej prawdziwej istoty. Dobrze. W tym sensie można powiedzieć, że w moich książkach jest obecna śmierć: jest obecna nicność. (...)

JA: Pomówmy o Pana twórczości. (...) Wydaje mi się, że (...), wszystkie Pana dramaty dotyczą tylko jednego problemu, zawsze tego samego, nawet jeśli ujmowanego w różny sposób, za każdym razem coraz głębiej.

GOMBROWICZ: Zgadzam się, że zawsze chodzi o ten sam temat. Ale czy to, co robię, posuwa się coraz głębiej, czy nie, tego nie wiem. Jestem zadowolony, że tak jest, skoro Pan tak sądzi; jednakże zawsze boję się mojego ostatniego utworu. W każdym razie, jeśli chodzi o możliwość powiedzenia wszystkiego w jednej tylko książce, dla mnie najważniejszym dziełem pozostaje *Ślub*. Ma wady konstrukcyjne i nie jest jeszcze tym, czego bym pragnął: myślę, że powinienem kiedyś do niego wrócić. Ale *Ślub* ma pewne napięcie, które (...) robi z tego dramatu coś naprawdę mocnego. Być może postawione w nim problemy nie są jeszcze wystarczająco jasne; możliwe, że zostały zaciemnione na sposób północny, polski, ale są to problemy podstawowe. Dostrzegłem pewien rodzaj mitologii bytu, który jest ponad człowiekiem. Zniszczono Boga, jednak pozostał świat wyższy, ta anonimowa siła, która nas porusza i jest siłą międzyludzką: forma. Można wyobrażać sobie, tak jak w mitologii greckiej, świat ludzi i świat nadludzi. W *Ślubie* forma umacnia się między ludźmi w sposób nieprzewidywany i otwiera im pewne kierunki, podsuwa im nowe perspektywy... W tym sensie dramat ów jest ważny: nawet w swoich niejasnościach, w swoim chodzeniu zygzakami jak pijak, niewolnik formy, którą ja wszakże parodiuję... Zawsze jestem w jakiejś mierze niewolnikiem formy. *Ślub* jest parodią *Fausta i Hamleta*. (...) To, co chciałem pokazać, to kryzys ideologii, to ciągle te same problemy, kryzys formy ludzkiej, rewolucja, kamuflaż... (...) Bóg zlikwidowany. Moralność już nie istnieje. Wkraczamy w świat, w którym osobowość ztraca się, wszystko rozpada się na kawałki, a zostaje zawsze ten czar, zrodzony tam, w dole, wciąż odnawiająca się siła biologiczna ludzkości. Dlatego kładę nacisk na ten temat. (...)

Piero Sanavio *Gombrowicz: forma i rytuał*, w: *Gombrowicz filozof*, wybór i opracowanie Francesco M. Cataluccio i Jerzy Illg, Kraków 1991



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 śni się, 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 ducha.

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 nie przewidziany 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 zakłębieniem tajemnych i niebezpiecznych mocy; czuje, 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 w 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 „żywiół muzyczny” tego utworu. Jego „tematy”, crescendo 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 aktorom winny wyrażać ów świat wiecznej gry, wiecznego naśladownictwa, sztuczności i mistyfikacji.

Witold Gombrowicz *Dramaty* (wprowadzenie do *Ślubu*), Kraków 2001







Witold Gombrowicz  
ŚLUB

*REŻYSERIA*

*I OPRACOWANIE TEKSTU*

Waldemar Modestowicz

*SCENOGRAFIA*

Marek Chowaniec

*KOSTIUMY*

Katarzyna Banucha

*MUZYKA*

Zygmunt Konieczny

*CHOREOGRAFIA*

Tomasz Gołębiowski

*ŚWIATŁA*

Mirosław Poznański

*KIEROWNICTWO MUZYCZNE*

Krzysztof Baranowski

*ASYSTENT REŻYSERA*

Jacek Piotrowski

*PREMIERA* listopad 2008

*OBSADA*

*IGNACY (Ojciec i Król)* Jacek Polaczek

*KATARZYNA (Matka i Królowa)* Małgorzata Chryc-Filary

*HENRYK (Syn i Księżę)* Sławomir Kołakowski

*WŁADZIO (Przyjaciel i Dworzanin)* Marek Żerański

*MANIA (Służąca i Księżniczka)* Dorota Chrulka

*PIJAK* Adam Dzieciniak

*KANCLERZ* Adam Zych

*SZEF POLICJI* Jacek Piotrowski

*DYGNITARZ-ZDRAJCA* Michał Janicki

*DAMY*

Katarzyna Bieschke, Małgorzata Iwańska, Katarzyna Sadowska

*PIJACY, ZDRAJCY, ZBIRY*

Zbigniew Filary, Mateusz Kostrzyński, Mirosław Kupiec

*ZESPÓŁ MUZYCZNY*

*AKORDEON* Krzysztof Baranowski

*SKRZYPCE* Dorota Piotrowicz

*TRĄBKA* Michał Koniarski

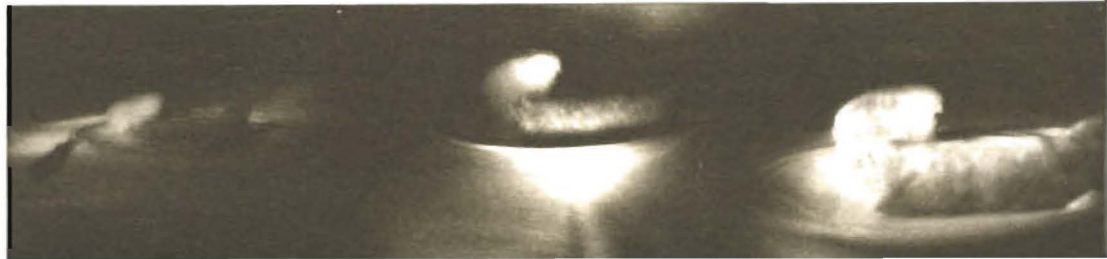
*INSPICJENT* Beata Buchner

*FOTOGRAFIE, PROJEKT PROGRAMU, WYBÓR TEKSTÓW*

Daria Friedrich, kierownik literacki

*SKŁAD I DRUK*

drukarnia Kadruk



Co robić? *Ślub* bez teatru jest jak ryba bez wody - tak, bo to nie tylko dramat pisany dla teatru, ale, przynajmniej w zamierzeniu swoim, to sama wyzwająca się teatralność istnienia. (...)

Największa trudność na tym polega, że *Ślub* nie jest opracowaniem artystycznym jakiegoś problemu czy sytuacji (...) ale luźnym wyładowaniem wyobraźni, wyteżonej, co prawda, w określonym kierunku. To nie znaczy, aby *Ślub* nie opowiadał nam pewnej historii: to dramat człowieka współczesnego, którego świat został zrujnowany, który (we śnie) ujrzał dom swój zamieniony w karczmę, narzeczoną - w dziewczkę. Pragnąc odzyskać przeszłość, człowiek ten ogłasza ojca swojego królem, w narzeczonej chce widzieć dziewczkę. Daremnie. Gdyż nie tylko świat mu zrujnowano, on sam uległ ruinie i już skończyły mu się tamte uczucia... Natomiast na gruzach dawnego odśłania się świat pełny okropnych zasadzek i nieobliczalnej dynamiki, pozbawiony Boga, stwarzający się z ludzi w przedziwnych konwulsjach Formy. Upojony wszechwładzą swojej rozpętanej ludzkości, on ogłasza się królem, bogiem, dyktatorem i chce za pomocą tej nowej mechaniki sprawić, aby odżyła w nim czystość, miłość... tak, on sam sobie da ślub, narzuci go ludziom, zmusi aby to ratyfikowali! Lecz ta rzeczywistość, stwarzana poprzez formę, zwraca się przeciwko niemu i go druzgocze.

To anegdota... Ale nie wyczerpuje ona treści *Ślubu*, gdyż ten nowy świat, który ujawnia się tutaj, nie jest z góry wiadomy, nawet autorowi, dramat jest jedynie próbą artystycznego dotarcia do rzeczywistości, którą kryje Przyszłość. To sen o epoce, wyrażający męczarnie naszej współczesności, ale też sen wyprzedzający epokę, usiłujący odgadnąć... na marginesie akcji śniący duch bohatera-artysty chce przebić ciemność, to senna walka z demonami jutra, to celebrowanie świętego obrządku nowego i nieznanego Stawania się. Więc *Ślub* na scenie powinien stać się górą Synaj, pełną mistycznych objawień, chmurą, brzemienią tysiącem znaczeń, rozpędzoną pracą wyobraźni i intuicji, Grand Guignolem, obfitującym w igraszki, zagadkową *missa solemnis* na przełomie czasów u stóp niewiadomego ołtarza. Ten sen jeśli snem i toczy się w ciemnościach, on ma prawo do tego aby go rozjaśniały tylko błyskawice (bardzo przepraszam, że w sposób tak górnolotny wyrażam się, ale inaczej nie mógłbym dać do zrozumienia, jak ma być wystawiony *Ślub*).

Jeżeli tak go ujmiecie - jako wyładowanie duszy, brzemiennej niejasnym przecuciem nadchodzących czasów, jako nabożeństwo przyszłości - powinniście zagrać na scenie; ale nie zapominajcie, że to przedstawienie ma być tyleż zmysłowe, ile metafizyczne, to jest że wszystkie blaski i grozy rozpętanej formy, upojenie się maską, wyżywanie się w grze dla samej gry, powinny uczynić je rozkoszą. A wreszcie nie zapomnijcie, że jego ostateczny tragizm polega na przerażeniu człowieka, który widzi, że kształtuje się w sposób dla siebie nieprzewidywany - na rozdźwięku pomiędzy człowiekiem a formą. (...)

Pierwsza scena Henryk - Władzio: nostalgiczna, gniotąca melodia snu i patos Henryka w próżni i „łatwość” Władzią przerażająca łatwość młodości. (...)

Gdy ukazują się rodzice, Henryk przybiera styl „podróżnego”, to typowa scena z karczmarzem. Ale zaraz gwałtowne rozkrzyczenie się Ojca i wejście Matki, której krzyk winien zgrać się z krzykiem Ojca. I dwa monologi Henryka (...) jak dwa

crescenda: tu on zaczyna czuć się kapłanem i rozpoczyna się msza. Odtąd będzie on zarazem w akcji i poza akcją; będzie czasem popierał ją zażarcie jakby w pragnieniu wyczerpania jej sensu, będzie stowarzyszał się z nią w upojeniu, albo będzie asystował jej z boku, albo, na chwilę, zupełnie ją zatrzyma.

Dialogi z rodzicami o zmiennym rytmie, zmiennych nastrojach - ale trzeba opracować je głosowo, jak tekst muzyczny i wydobyć ich teatralność. I obrzędowość tej uczy. A pochód parami do stołu to irrupcja groteski, zgranie się w tanecznej paradzie - tu oni na chwilę zapomnieli o dramacie i tylko się bawią.

Po czym ukazanie się Mańki-Mani, zaprawione dręczącą snu tajemnicą. I Henryk zrozpaczony, ale rozbawiony, oddający się z Władziem lekkości i lekkomyślności, rytm, rym ich oszałamia! Po czym wtargnięcie Pijaków, wyczarowane ową „świnia”, którą zachłysnął się Ojciec i leit-motiv „Mańka świniny, Mańka świnia” natrętny - a Henryk z boku, daje się wciągnąć i już zażarcie przytwierdza, popiera: „Butelka gorzki świni!”

Albo, powtarzając na stronie słowa Pijaków (...) czyni to jakby się stowarzyszał w jakimś obrządku. A gdy w pewnej chwili mówi do siebie „Kiedy to wszystko się skończy?”, Pijak, jak gdyby wychodząc z roli, odpowiada: „Prędko” i przez chwilę następuje jedno z tych, typowych dla *Ślubu*, zawieszek akcji:

Henryk (do Pijaka): Co tam jest za oknami?

Pijak: Tam są rozległe pola.

To rozpaczliwa potrzeba nietykalności i dziki lęk przed palcem Pijaka rodzą królewskość Ojca - palec ten niechaj będzie dość duży i odrażający.

Wejście drugiego głównego tematu tej „symfonii” (Henryku, o, Henryku!), który przeciwstawia się wzniosłością pierwszemu, ponizającemu (Świnia - świnia), powinno zabrzmieć należycie, poparte okrzykami „król, król!” i ukazaniem się Dostojników. Dostojnicy niechaj ukążą się spowici mrokiem snu i stopniowo tylko niech scena skonsoliduje się w swoim nowym aspekcie królewskiego dworu.

W scenie modlitwy Ojcostwo nabiera boskiego charakteru - Bóg jest ojcem Ojca - i to ojcostwo męczy, narzuca się, podsuwając Henrykowi słowa wiernopoddańcze... i on, w próżni, nie wie co robić ze sobą... Ale naraz spływa lekkie, cudowne słówko „Ślub” i scena się rozjaśnia - i marsz weselny, triumfalna posuwistość finału, ów polonez, którym Ojciec chce „przeprzeć” rzeczywistość - zakłócony ostatnim, krótkim wybuchem „świni”.

Czy wolno mi ogłaszać drukiem takie komentarze do własnych utworów? Czy nie jest to nadużycie? I czy nie znudzi?

Powiedz sobie: ludzie marzą o tym, aby cię poznać. Pragną cię. Są cię ciekawi. Wprowadzaj ich siłą w swoje sprawy, nawet w te, które dla nich są obojętne. Zmuszaj, aby się zainteresowali tym, co cię interesuje. Im więcej będą wiedzieć o tobie, tym bardziej będziesz im potrzebny.

„Ja” nie jest przeszkodą w obcowaniu z ludźmi, „ja” jest tym czego „oni” potrzebują. Idzie jednak o to, aby „ja” nie było przemycane, jak towar zakazany. Czego nie znosi „ja”? Połowiczności, lęklivosti, wstydlivosti.

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 (...) ujawniłoby u tych ostatnich ubóstwo historycznie-obyczajowych doświadczeń, ubóstwo nadrabiane teorią. Polski szlachcic był tu lepiej przygotowany. Wysitek Gombrowicza zmierzał do uleczenia siebie, a bywa to bardziej skuteczne niż uleczyć świat-abstrakcję. Dzieło jego, zestawione z prawie wszystkimi książkami jego zachodnich współzawodników, uderza trzeźwością, klasyczną powściągliwością i ładem języka. (...)

(...) dzieło (Gombrowicza) wysuwa pod adresem współczesnych pewne propozycje i niektóre z nich można wyłowić, pamiętając ciągle, że „rozumienie” wielu tego dzieła składników, dla autora też niezbyt jasnych, będzie zawsze niekompletne.

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 mego umysłu (...). Nie mam też żadnych podstaw, aby orzekać o istnieniu jakiegokolwiek obiektywnej zasady kosmosu, jakichkolwiek „praw”, nawet prawa przyczynowości. Ale to, co, zdawałoby się, jest naprawdę moje, nie jest moje, bo jestem wpłątany w ludzi, przez nich urabiany bez ustanku, jedyną rzeczywistością jest rzeczywistość międzyludzka, 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 cenil *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 międzyludzka, 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. (...)

Propozycje Gombrowicza są (...) na miarę niebywałego dotąd w historii ludzkiego zagęszczenia, ciągłego nacisku ludzi na ludzi, rzeklibyśmy, incestu, skoro ten oznacza niemożność innych stosunków niż z bliskimi krewnymi. Gdzież więc jakiegokolwiek sam na sam z pozaludzkim światem, a choćby ze sobą? Religia? Ale człowiek jeżeli nie wierzy w Boga, to przeciwko tym, co w niego wierzą, natomiast, jeżeli wierzy w Boga, to przeciwko tym, co w niego nie wierzą. (...)

Wiek dwudziesty Gombrowicza potwierdza. Nic bardziej przygnębiającego, niż widok ludzi, którym wydaje się, że idą za zbiorowymi maniami z samych siebie, że nawiedzeni zostali przez ich własną, najwłaśniejszą rewelację, podczas kiedy zupełna ich, małpia, zależność od propagandy i reklamy dałaby się obliczyć przy pomocy udoskonalonych komputerów. Zgęszczający ludzkość obóz (...) jest wzorcem i sprawdzianem naszej pięknej epoki.

Czesław Miłosz *Kim jest Gombrowicz*, w: *Gombrowicz i krytycy*, wybór i opracowanie Zdzisław Łapiński, Kraków 1984



JA: A więc również dla Pana, jak i dla mnie, sztuka jest w swej istocie działalnością wywrotową?

GOMBROWICZ: Ależ oczywiście: sztuka niszczy formę i artysta jest zawsze kimś, kto walczy przeciwko istniejącemu światu, kto szuka nowych rozwiązań. Żeby to robić, nie może być normalny. Normalność to znaczy: czuć się dobrze w swoim własnym społeczeństwie i nie dążyć do niczego więcej. Ktoś, kto nosi w sobie chorobę, kto ma coś, co go odróżnia od innych, nie może odnaleźć się wewnątrz normy, nie może być zintegrowany: tak to się zaczyna, przytrafiło mi się to wiele razy.

JA: Czy postać żołnierza w *Ślubie* można by potraktować jako projekcję artysty?

GOMBROWICZ: Tak, oczywiście. Jest artystą w stanie natchnienia, jeśli można tak powiedzieć. Tam sen jest pretekstem, żeby ułatwić widzowi zrozumienie tego, co chciałem wyrazić. Postać żołnierza istnieje we śnie i poza snem. On przede wszystkim jest tym, który pociąga za wszystkie nitki akcji. W moich utworach zawsze występuje postać, która wie wszystko, jest w pewnym sensie reżyserem. (...) To jest dla mnie wystarczająco logiczne. Jeśli, jak sądzę, forma tworzy się między ludźmi, to jedynie organizując nowe sytuacje można dojść do nowej formy. (...) Trzeba zbudować kontekst, żeby wytworzyła się forma. To jest powodem, dla którego w moich utworach reżyser jest prawie zawsze głównym bohaterem.

JA: Czy mógłby Pan mówić dalej o *Ślubie*?

GOMBROWICZ: Cały *Ślub* jest projekcją pewnej walki wewnętrznej, toczącej się w Henryku między światem, który się kończy i światem nowym, który się zaczyna i gdzie nie ma już Boga. Henryk nie ma zaufania do swojego snu, w którym dom rodzinny staje się karczmą, a jego narzeczona dziewczką karczemną; on nie wie, czy to, co widzi, jest światem realnym. Moim zdaniem, sytuacja Henryka jest charakterystyczna dla współczesnego człowieka... (...) panuje straszny chaos (...).

Piero Sanavio *Gombrowicz: forma i rytuał*, w: *Gombrowicz filozof*, wybór i opracowanie Francesco M. Cataluccio i Jerzy Illg, Kraków 1991

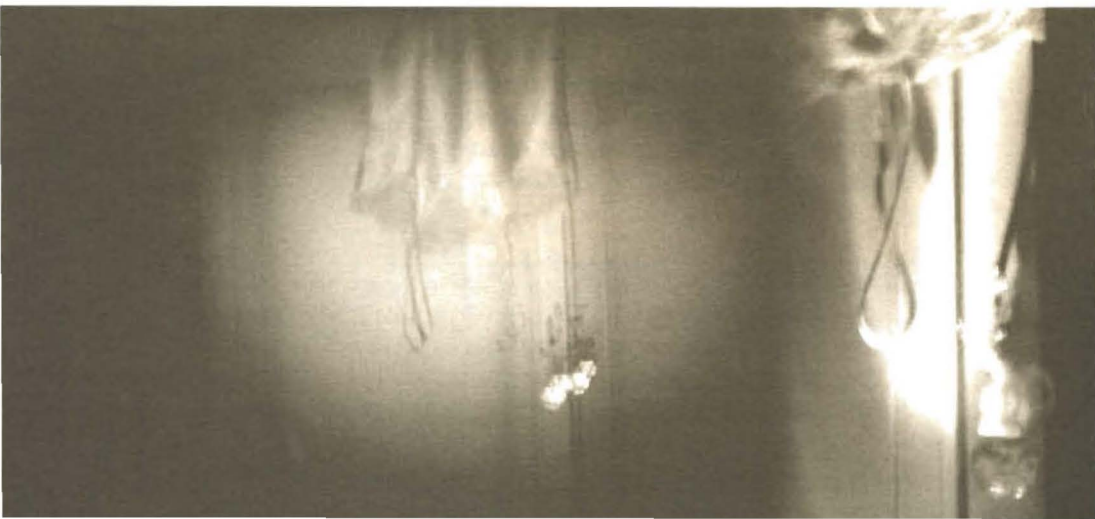
JA: W Pana percepcji rzeczywistości - lub jeśli Pan woli w Pana poszukiwaniu rzeczywistości poprzez pisanie - niezwykle ważny wydaje się rytuał i element liturgiczny.

GOMBROWICZ: To jest oczywiste. Rytuał towarzyszy u mnie elementowi zmysłowemu i temu... temu, powiedziałbym, boskiemu. To jakby ubóstwienie formy. Myślę, iż można powiedzieć, że istnieje u mnie aspekt mitologiczny - pojawia on się np. w *Ślubie*. Wszystko tu jest rytuałem, rodzajem mszy. (...) To jest sublimacja zmysłowości; w pewnym sensie każdy artysta musi być uduchowiony i zarazem zmysłowy, ponieważ w ten sposób staje się bezcielesny. (...) artysta jest (...) posłańcem między światem ludzkim i boskim. Ociera się o boskość i jednocześnie jest niezwykle zmysłowy. (...)

JA: Chciałbym, aby powiedział Pan nieco więcej na temat rytuału jako związku między tym, co ludzkie i boskością.

GOMBROWICZ: (...), kiedy piszę, mam skłonność do mitologizacji, którą osiągam głównie dzięki powtórzeniom. (...) niektóre powtórzenia następują po sobie w sposób obsesyjny. Według mnie, obsesja jest prawie zawsze natury mitologicznej. Co mam na myśli, kiedy mówię o mitologii? Wyobrażam sobie... nie... mam poczucie, uczucie... tak, wyższej formy, międzyludzkiej, która tworzy się między ludźmi i narzuca się człowiekowi, czasami w sposób zaskakujący, jak pchnięcie, siła napędowa. Ta siła zatem, albo forma międzyludzka, jest dla mnie boskością. Przejawia się ona u mnie w sposób niejasny i za pośrednictwem elementów formalnych, które prawie zawsze narzucają się poprzez obsesję, poprzez powtórzenia. (...) Chcę powiedzieć, że powtarzając akt świadomości zapoczątkowany w sposób obojętny i rutynowy, można dojść do przypisania niezwyklej ważności rzeczy, która skądinąd wcale nie wydaje się istotna. Ta gra ze świadomością, ten rodzaj potrzasku jest u mnie podstawowym mechanizmem także dla zrozumienia mojej metody twórczej.

Piero Sanavio *Gombrowicz: forma i rytuał*, w: *Gombrowicz filozof*, wybór i opracowanie Francesco M. Cataluccio i Jerzy Illg, Kraków 1991



DOMINIQUE DE ROUX: Odnoszę wrażenie, że ta pańska „forma” za ciasno bywa rozumiana przez czytelników i krytyków. Na ogół sprowadza się ją do tego, że ludzie kształtują się między sobą. To nie wystarcza.

GOMBROWICZ: Nie. Oczywiście, że nie.

R.: Czy mógłby pan wprowadzić nas w arkana tej chemii?

G.: Rzecz jasna, u mnie te sprawy nie są usystematyzowane, nie jestem uczonym. Mogę jedynie wymienić niektóre sytuacje w moich utworach.

Ale powiem naprzód, że deformacja ściśle międzyludzka nie jest jedyna przede wszystkim dlatego, że człowiek w najgłębszej swojej istocie ma coś, co chętnie nazwałbym „imperatywem formy”. To coś jest chyba nieodzowne wszelkiej istocie organicznej. Na przykład wrodzona nam konieczność „zaokrąglania kształtu”. Wszelki kształt napoczęty domaga się uzupełnienia, gdy powiem *a* coś mnie zmusza do powiedzenia *b* i tak dalej. Ta konieczność zaokrąglania, dopowiadania w myśl jakiejś logiki immanentnej kształtu, gra bardzo wielką rolę w moich utworach. (...)

R.: (...) Powiedział pan, że oprócz deformacji narzucanych sobie wzajemnie przez ludzi, istnieje deformacja, która nawet w samotności daje się we znaki, będąca wynikiem owego „imperatywu formy”, który, nami rządzi.

Dotąd mówiliśmy o człowieku samotnym. Co miałby pan do powiedzenia o człowieku wśród ludzi?

G.: Nie chciałbym powiedzieć za dużo. (...) Krótko: człowiek narzucający swoją formę jest aktywny, jest podmiotem formy, on ją stwarza. Gdy forma jego dozna zniekształcenia w zetknięciu z formą, innych ludzi, wtedy jest w pewnej mierze stwarzany przez innych, jest obiektem. I nie są to wcale powierzchowne przeobrażenia, gdyż forma przenika nas aż do głębi, wystarczy abyśmy zmienili ton głosu, a już pewne treści w nas nie będą mogły być wypowiedziane, nawet pomyślane, nawet może odczute.

Tutaj nasuwa się ogrom wariantów - ludzie są rozmaici, kombinacje między nimi są niewyczerpane. A do tego dochodzi potężny nacisk form już gotowych, wypracowanych przez kulturę. (...) Powiedziałem sobie: jeśli forma nas deformuje, to postulatem moralnym będzie wyciągnąć z tego konsekwencje. Być sobą, bronić się przed deformacją, mieć dystans do najbardziej „własnych” uczuć, myśli, o tyle, o ile one mnie nie wyrażają - oto najpierwszy obowiązek moralny.

Proste, co?

Ale tu - fatalny szkopuł. Albowiem, jeśli zawsze jestem sztuczny, określony własnymi koniecznościami formalnymi, tudzież innymi ludźmi i kulturą, to gdzież szukać tego mojego „ja”? Kim jestem naprawdę i w jakim stopniu w ogóle „jestem”? (...) Nie zdobyłem się na nic więcej, jak tylko na taka odpowiedź: nie wiem, jaki jestem naprawdę, ale cierpię gdy mnie deformują. A więc wiem przynajmniej, kim nie jestem. Moje „ja” to tylko moja wola żeby być sobą, nic więcej.

Nędzny paliatyw! Jeszcze jedna formuła!

Na szczęście, widzi pan, nie jestem teoretykiem, tylko artystą. Artysta nie jest rozumowaniem, jest wyładowaniem. W artyście wszystko dzieje się jednocześnie, wszystko współpracuje, teoria z praktyką, myśl z namiętnością, życie z wartościowaniem i rozumieniem życia, żądza osobistego sukcesu z wymogami

stwarzającego się utworu, wymogi utworu z uniwersalną prawdą, pięknem, cnotą, nie ma nic, co by królowało nad resztą, wszystko jest funkcjonalne - jak w każdym żywym organizmie. Ta różnorodność podejść, (...), zapewnia (artyście) większą swobodę manewru.

Gdy się przekonałem, że teoria do niczego nie doprowadzi, wycofałem się w sferę życia praktycznego. Dość mędrkowania, trzeba wydobyć z siebie tę moralność, jaką się ma, nie pytając o uzasadnienie. (...) Uderzyć w to, czym się gardzi, czego się nienawidzi, w gwałt, w fałsz, w okrucieństwo, we wszelką nikczemność, taką, jaka jest w moim polu widzenia, jak ja ją widzę, nie szukając ostatecznych racji. Ja siebie stwarzałem poprzez utwór. Naprzód uderzę, potem dowiem się, jaki jestem.

Niewątpliwie w samej naturze mego wysiłku artystycznego tkwiła jakaś sprzeczność, moje utwory podważając formę były przecież stwarzaniem formy... i mnie osobiście też określały coraz bardziej. Ale sprzeczność, która jest śmiercią filozofa, jest życiem artysty. Trzeba jeszcze raz powiedzieć, nie można na to położyć dość nacisku: sztuka rodzi się ze sprzeczności.

I moralność pisania sprowadza się w końcu do tak elementarnej maksymy, że prawie wstyd się przyznać: pisz tak, aby ten kto czyta miał cię za uczciwego człowieka. Nic więcej. Tylko to.

Dominique de Roux *Rozmowy z Gombrowiczem*, Warszawa 1981

GOMBROWICZ: Mówię to, co mam do powiedzenia; w sumie wyrażam moją rzeczywistość. (...) W tej postawie można znaleźć dużo siły, cała kultura staje się o wiele łatwiejsza. Wtedy nie narzuca się już własnych poglądów jako faktów ogólnych, już się nie dokonuje wyborów ani nie pretenduje do istnień w prawdzie absolutnej. Człowiek stara się tylko powiedzieć to, co naprawdę czuje i myśli. Ta postawa daje bardzo solidne oparcie w rzeczywistości. Wydaje mi się, że chodzi o pewne odkrycie - tak, nazwałbym to właśnie odkryciem. Ja stosowałem się do niego chyba bardziej rygorystycznie niż inni pisarze. Ograniczałem się do tego i jestem przekonany, że zyskałem niesamowitą siłę. Czuję się świetnie, nikt nie może usunąć mnie poza nawias. Jestem, istnieję i chcę istnieć jako ja, ponieważ jestem tym, kim jestem. Nawet jeśli ktoś wyciągnie przeciwko mnie całą możliwą artylerię, nigdy nie będzie mógł mnie unicestwić. (...)

Piero Sanavio *Gombrowicz: forma i rytuał*, w: *Gombrowicz filozof*, wybór i opracowanie Francesco M. Cataluccio i Jerzy Illg, Kraków 1991





Kiedy Gombrowicz pisze, że to nie my mówimy słowa, to słowa mówią się nam, wskazuje właśnie na (...) autonomię metamorfoz „powierzchni”. Ale wypowiada on także przeświadczenie jeszcze bardziej paradoksalne: „(...) to nie my mówimy słowa, lecz słowa nas mówią”.

Przeświadczenie to wypowiada Gombrowicz już w latach trzydziestych. Obserwuje wtedy wielkie ruchy masowe (...) prowadzące do zmiany „kształtu” człowieka - zmiany języka, form obyczaju, światopoglądów. Pyta: czy są to zmiany tylko „powierzchni”? Jak głęboko sięga władza „powierzchni” w warunkach monstrialnego nacisku „mocy zbiorowych”?

I tak odpowiada na to pytanie: nie są to wcale powierzchowne przeobrażenia, gdyż forma przenika nas aż do głębi, (...). Jesteśmy przeniknięci „przez formę aż do rdzenia”. To właśnie wtedy Gombrowicz odkrywa, że dualistyczna wizja bytu ludzkiego jest złudzeniem. Odrzuca przeciwstawienie „powierzchni” i „wnętrza”. Mówi: ruch „wnętrza” ku zewnątrzności nie jest jedynym ukierunkowaniem egzystencji, rozstrzygające znaczenie ma także ruch inny: ruch „powierzchni” ku „wnętrzu”. Twarz (która jest dla niego zawsze „maską”) nie przesłania wnętrza, lecz je stwarza. Twarz - wyostremy jego twierdzenie - jest pierwotniejsza niż „wnętrze”, „duch”. Twarz stwarza w nas „człowieka wewnętrznego”.

Władza „powierzchni” nad „wnętrzem” to wielka fascynacja Gombrowicza. Jeśli Gombrowicz pyta, „jaki jest zasięg słów”, stawia w istocie pytanie, jaki jest zasięg „maski”, jak głęboko sięga w nas władza „maski”. Pytanie to stawia otwarcie (...) w *Ślubie*, (...) daje tu najbardziej chyba w swojej twórczości czytelny „wykład” fenomenologii egzystencjalnego znaczenia „powierzchni”. Sprawie tej poświęca w całości jedną z wielkich scen *Ślubu*.

Oto główny bohater sztuki, Henryk, władca przypominający dwudziestowiecznych dyktatorów, prosi przyjaciela o popelnienie



samobójstwa. Prośba ta jest osobliwa dlatego, że Henryk prosi go także o wypowiedzenie kilku słów: Władzio ma wypowiedzieć zgodę na własne samobójstwo. Właśnie to jest dla Gombrowicza najważniejsze: to, że Henryk prosi przyjaciela o chwilowe nałożenie „maski”, nałożenie z pełną świadomością tego, że to tylko „maska”. Gombrowiczowi bardzo zależy na tym efekcie - żeby obie strony, zwłaszcza Władzio, wiedziały o tym, że to tylko „powierzchnia”, (...). Władzio odpowiada na to:

*Cóż ci przyjdzie z tego, że ja to wyrecytuję. Słowa to nie żaden fakt.*

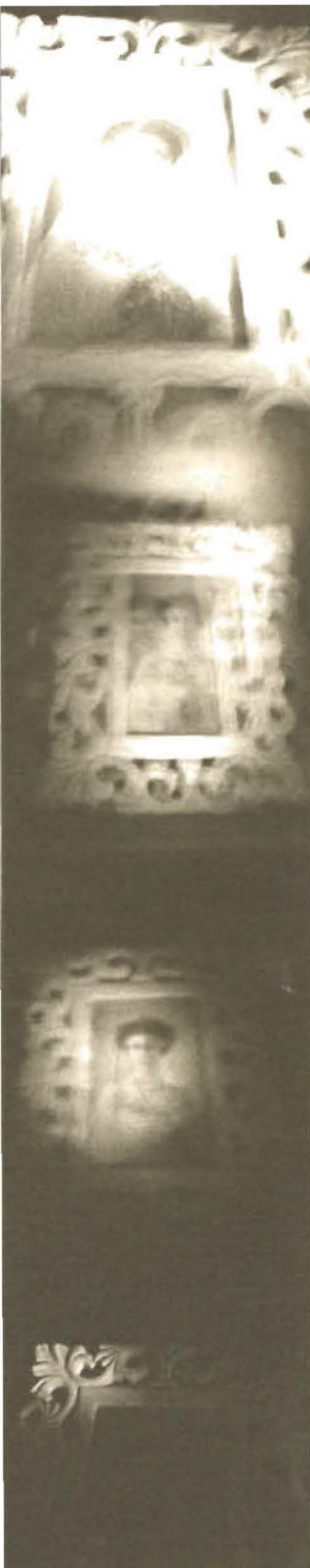
*HENRYK: Oczywiście, że nie (...). Ale co ci to szkodzi powiedzieć... i zobaczyć, jak będziesz się czuł z tym powiedzeniem. Mnie idzie o to, żebyś skosztował, spróbował siebie samego z tym powiedzeniem, z tymi słowami na ustach... żebyś zobaczył, jak to jest... To nawet do pewnego stopnia naukowe. Słowa wyzwalają w nas pewne stany psychiczne... kształtują nas... stwarzają między nami rzeczywistość...*

*(...)*

*HENRYK (sam): Igraszka. Przypuśćmy, że to była igraszka. Ale... co to było? O ile mogą być niebezpieczne te igraszki? Chciałbym wiedzieć jaki jest właściwie zasięg słów?*

*(...)* Jest to jedna z tych scen w twórczości Gombrowicza, w których dobitnie wyraża się jego przekonanie, że nie można igrać z „maską”.

Stefan Chwin *Gombrowicz i maska*, w: *Maski*, wybór, opracowanie i redakcja: Maria Janion i Stanisław Rosiek, Gdańsk 1986



Człowiek czuje, że „maska” go nie wyraża, a przecież naprawdę jest tylko „maską”. Czuje, że jego „ja” wewnętrzne jest deformowane przez „powierzchnię”, a przecież nie posiada żadnego „ja” i jest tylko „powierzchnią”. Broni swojego istnienia przed zniekształceniem, a przecież naprawdę nie istnieje. Chce być sobą, a przecież nigdy nie jest sobą. Czuje, że mówi, a przecież naprawdę „jest mówiony”...

Gombrowicz mnoży tego rodzaju paradoksy. Jesteśmy tacy, jakie są nasze, obce nam, w istocie, twarze-maski. Ale równocześnie pragniemy być czymś więcej. Człowiek jest więc żywym paradoksem: maską, która pragnie „być sobą”. Poczucie realności własnego „ja” bezustannie zadziwia Gombrowicza. Bo przecież nie ma ono żadnej racjonalnej podstawy! Człowiek boleśnie odczuwa obcość „powierzchni” (czy jednak każdy? Gombrowicz wiele razy mówi o postaciach całkowicie zrośniętych z własną „maską”, nie odczuwających żadnego rozdźwięku z nią). Jest to jednak wrażenie zupełnie niedorzeczne: miarą autentyczności życia jest przecież prawdziwe „ja” - Gombrowicz wyklucza taką miarę, więc jakże mówić w ogóle o „alienacji”? (...)

Jesteśmy tym, co „międzyludzkie”. Istnieje w nas jednak poczucie rozdźwięku między „ja” i „maską”, poczucie obcości Formy - logicznie nieusprawiedliwione a jednak realne - i ono właśnie jest dla Gombrowicza rozstrzygające. Gombrowicz nie wierzy w istnienie esencjalistycznie pojmanego „ja” - „ja” jest u niego zawsze pragnieniem „ja”; tym tylko, niczym więcej. (...) Poczucie niezgodności naszego „ja” z Formą, cierpienie zafalszowania własnego bytu, nielogiczne, bezzasadne, staje się w ten sposób pośrednim dowodem stwarzającej się wciąż ex nihilo podmiotowości. „Ja” jest tym, co się w nas nie zgadza na uwięzienie w „masce”. (...) Jest ruchem, aktywnością, bólem nieautentyczności - innej definicji Gombrowicz nie daje. „Ja” rodzi się w chwili, gdy mówimy „nie” naszej Formie. Kto jednak mówi w nas „nie”, skoro jesteśmy tylko „powierzchnią”? Tak ujrane „ja” jest paradoksalnym samostwarzającym się przeczeniem.

Zmiana sposobu istnienia „maski”, o której Gombrowicz mówi, polegałaby więc na wyostreniu głębokiej paradoksalności naszego bytu. Na

wyostreniu poczucia rozdźwięku między „maską” i „wnętrzem” (które przecież nie istnieje), na utwierdzeniu czegoś, co nie ma żadnej logicznej podstawy, a jednak jest rzeczywiste. Stwarza nas przeczenie, którego początkiem jest ból deformacji. Na tym przeświadczeniu wspiera się Gombrowiczowska filozofia „dystansu wobec Formy”. Przed „maską” nie ma ucieczki - ucieczka taka byłaby destrukcją naszego bytu jako bytu ludzkiego. Twarz jako twór interakcyjny, jako „maska”, kształtująca się według praw Formy jest naszym sposobem istnienia w kulturze. „Powierzchnia” to jedyna przestrzeń naszego życia, poza nią rozpościera się istnienie czysto biologiczne, innej przestrzeni ludzkiej nie ma. Autentyczność człowieka rodzi się „pomiędzy”: pomiędzy „maską” a biologicznym impulsem, to znaczy w chwili, gdy „powierzchnia” uświadamia sobie siebie samą właśnie jako „powierzchnię”. Wtedy „ja” oddziela się od niej: pojawia się jako „reżyser” czegoś, co - oto kolejny paradoks - było wobec „ja” pierwotne. „Twarz-maską” „staje się sobą” wtedy, gdy wie o tym, że jest „maską” - przestaje być wówczas alienacją, zostaje opanowana, ujęta w karby, oczywiście - Gombrowicz to podkreśla - na tyle, na ile na to pozwala demoniczna natura znaku, a ta pozwala na niewiele. Ci, którzy wiedzą o tym, że to nie my mówimy słowa, lecz słowa nas mówią, zyskują jakąś szansę, by chociaż czasem mówić własnym głosem. Nasze „ja” pojawia się w wąskiej szczelinie między znakiem a niezgodą na znak, niezgodą jednak nie na ten czy inny znak: słowo, gest, obyczaj - lecz niezgodą na samo utożsamienie się z „powierzchnią”. (...)

(...) to jedyna podstawa. Innej nie ma. Dla Gombrowicza wygaśnięcie tego sposobu odczuwania formy jest końcem życia autentycznego.

Stefan Chwin *Gombrowicz i maska*, w: *Maski*, wybór, opracowanie i redakcja: Maria Janion i Stanisław Rosiek, Gdańsk 1986



Teatr Polski w Szczecinie  
ul. Swaróżyca 5  
tel./fax sekretariat 091 433 00 75  
tel. centrala 091 433 00 90  
tel./fax BOW 091 433 66 66

Dyrektor Naczelny i Artystyczny:  
Adam Opatowicz  
Zastępca Dyrektora:  
Jacek Gałkowski

www.teatrpolski.szczecin.pl  
teatr@teatrpolski.szczecin.pl, dliteracki@teatrpolski.szczecin.pl  
bow@teatrpolski.szczecin.pl, bow2@teatrpolski.szczecin.pl  
rezerwacje@teatrpolski.szczecin.pl, kasa@teatrpolski.szczecin.pl

Zespół techniczny:

operator dźwięku: Marek Laskowski  
operator świateł: Sławomir Naruszewicz  
kierownik pracowni krawieckiej: Małgorzata Tryszcz  
pracownia perukarska: Renata Szwed  
pracownia stolarska: Marek Rzeźnik  
pracownia malarska: Bożena Wołoszyn  
gł. spec. ds. obsługi sceny: Andrzej Czekanowski  
spec. ds. produkcji: Leszek Kusz  
kierownik sceny: Piotr Sagat



REPERTUAR

DUŻA SCENA

„Pułkownik-Ptak” Christo Bojczew  
„Gąska” Nikołaj Kolada  
„Peer Gynt” Henryk Ibsen  
„Stacyjka Zdrój” Jeremi Przybora i Jerzy Wasowski  
„Mayday 2” Ray Cooney  
„Piosennik”  
„Kolacja dla głupca” Francis Veber  
„Mistrz i Małgorzata” Michał Bułhakow  
„Okno na parlament” Ray Cooney

MAŁA SCENA

„Wariacje enigmatyczne” Eric-Emmanuel Schmitt  
„Play Strindberg” Friedrich Dürrenmatt  
„Prywatna klinika” John Chapman i Dave Freeman  
„Mayday” Ray Cooney

CZARNY KOT RUDY

„Tuwim Zaczarowany”  
„Czerwony Element”  
„Dancing Szczecin”  
„Sufit Jonasza Kofty, czyli gdzie ta bohema”  
„Latający Cyrk Monty Pythona”  
„Pornograf”

DZIEDZINIEC ZAMKU KSIĄŻĄT POMORSKICH

„Burza” William Shakespeare  
„Sen nocy letniej” William Shakespeare  
„Hamlet” William Shakespeare



Dziękujemy!



Teatr Polski  
jest instytucją kultury  
Samorządu Województwa  
Zachodniopomorskiego





