

Krystyna Latawiec

Trzy razy *Ślub* Witolda Gombrowicza

Napisany w latach 1944-1946 dramat długo czekał na realizację sceniczną, choć nie z braku zainteresowania autorem przebywającym od 1939 roku w Argentynie, ale z powodu nadmiernej podejrzliwości rządzących powojenną Polską wobec wszystkiego, co emigracyjne. Nadto autor został skutecznie zniekształcony w jego publicznym wizerunku przez Barbarę Witek-Swinarską, która prywatną z nim rozmowę w Berlinie wykorzystała do przedstawienia go na łamach „Życia Literackiego” (1963) jako „głupkowatego pyszałka i antypatycznego sobka (...) jako Narcyza, pięknoducha i plód zgniłego kapitalizmu”, jak ten incydent skomentował Gombrowicz w *Dzienniku*¹. Pisarz przebywał wówczas na stypendium amerykańskiej Fundacji Forda w Berlinie, więc łatwo było zastosować wobec niego insynuację, że wybiela Niemców, gdyż czerpie z tego osobistą korzyść. I niestety wiele osób, w tym sędziwy i pozostający poza podejrzaniem o złą wolę Ludwik Hieronim Morstin, wzięło na serio pokrętnie domniemania Witek-Swinarskiej². Jej paszkwil dobrze wpisał się w antyniemiecką propagandę Władysława Gomułki, prowadzoną intensywnie w latach sześćdziesiątych XX wieku.

Rozmyślenia Gombrowicza o Niemcach są jednak o tyle istotne, że stanowią swego rodzaju *pendant* do *Ślubu*, wcześniejszego o prawie dwadzieścia lat w stosunku do berlińskiego doświadczenia pisarza. Do programu krakowskiego przedstawienia z 1975 roku włączono fragment wypowiedzi autora z 1969 roku, odnoszący się do intencji wpisanej w historię pokazaną w dramacie: „Próbuje ona odmalować lęki i zgrozy człowieka wobec świata nadchodzącego, w którym on sam będzie Bogiem i panem. „Boskość” Henryka dokonuje się poprzez opanowanie innych ludzi, jak boskość Hitlera. W *Ślubie* dają się dostrzec mechanizmy nowoczesnego stawiania się człowieka i ludzkości”³. Zatem pisarz sam wskazywał na możliwość politycznej interpretacji postaci Henryka – żołnierza, królewicza, w końcu autorytarne boga, który uwierzytelnia swą władzę, wymuszając śmierć na przyjaznym mu Władziu.

Pobyt w Berlinie wyzwolił kilka istotnych refleksji na temat niemieckości, która zdaje się być dla Gombrowicza szczególnym natężeniem nowoczesnego człowieczeństwa, swobodnego i funkcjonalnego, gdy idzie o sprawne korzystanie z dobrodziejstw cywilizacji. Podczas spotkania z berlińskimi studentami odnotowuje: „*Lesung* odbędzie się jak najsolidniej, wszystko, począwszy od

¹ W. Gombrowicz, *Dziennik 1961-1966*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, s. 171. Tekst B. Witek-Swinarskiej *O dystansie, czyli rozmowa z mistrzem* opublikowało „Życie Literackie” 1963, nr 38.

² Zob. L. H. Morstin, *List do Gombrowicza*, „Życie Warszawy” 1963, nr 245.

³ Program do przedstawienia *Ślubu* w reż. K. Skuszanki, Kraków 1975, s. 11; http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013_12/53090/slub__teatr_slowackiego_krakow_1975.pdf (dostęp: 2.01.2020).

okien i klamek, a skończywszy na głowach studentów, świadczyło o dobrej robocie, och, głowy studentów pilne, rozważne, spokojne, och, ciała ich krzepkie, zdrowe, z bloczkami do notowania”⁴. Nie ciąży nad nimi historia, ulotnił się duch Hegla, więc i napięcie ustąpiło, wyężenie ku wielkim celom rozproszyło się na pomniejsze czynności praktykowane codziennie, choć z nie mniejszą uwagą. Zlikwidowali wzniosłość celów i metafizycznych uniesień na rzecz stąpania po ziemi i zwykłych życiowych zabiegów. Jednak narrator *Dziennika* nie do końca ufa gładkiej powierzchni uzwyczajnionej niemieckiej formy. Pyta o piwnice, gdzie rzeczywistość jest traktowana jak królik laboratoryjny, jak guma do wyrobienia i do transformacji w „coś wytwarzanego, jak każdy inny produkt”⁵.

Realia wojenne przywołał w pierwszej próbie realizacji dramatu Jerzy Jaroński w 1960 roku, gdy ze studentami zespołu teatralnego przy Politechnice Śląskiej w Gliwicach dał kilka przedstawień *Ślubu*, korzystając z przychylności miejscowej władzy, która miała ambicję „humanizowania technicznej uczelni”⁶. Amatorska produkcja nie podlegała Zaiks-owi, więc przedsięwzięcie doszło do skutku, choć po kilku przedstawieniach przyszedł zakaz cenzury. I na niewiele zdała się skierowana do Warszawy petycja zdeprymowanych tą decyzją studentów-aktorów. Uzyskali oni zgodę na dwa jeszcze spektakle, ale bez podawania nazwiska autora. Gliwicki *Ślub* ukazywał rzeczywistość zdegradowaną do złomowiska, bunkra, muru⁷. Scenografia Krystyny Zachwatowicz powstała z zebranego na trasie Katowice – Gliwice żelastwa, tworząc efekt surrealistyczny. Nadto blaszana szoferka z radzieckiej ciężarówki wojennej raz była znakiem stołu w Małoszycach, to znów tronu królewskiego, a w końcu bunkra. Kostiumy utrzymane w „trupiej” tonacji wraz z charakterystyczną przydawały postaciom „oświęcimskiego” wyglądu. Całe to cywilizacyjne wysypisko zdewastowanych maszyn i zdeformowanego człowieka (np. garb Ojca przerzucony do przodu stawał się brzuchem Króla) miało czytelne odniesienia wojenne. Zniekształcenie świata mogło też aluzyjnie korespondować z powojennymi już deformacjami, gdy „wypaczenia” ustroju, jak to eufemistycznie nazywano w komunistycznym żargonie, czyniły dalsze spustoszenie w dziedzinie nie tylko aksjologii, ale i w materii codziennej egzystencji. Skrywający się w bunkrze Henryk, otoczony murem zewnętrznym, szukał schronienia przed ciśnieniem historii w osobności, w oddzieleniu siebie od naporu mechanistycznie sprawowanej władzy, by ocalić choćby namiastkę jednostkowej suwerenności.

W latach siedemdziesiątych XX wieku sztuka Gombrowicza należy do najczęściej wystawianych: w 1974 Jaroński realizuje *Ślub* w warszawskim Teatrze Dramatycznym, w grudniu 1975 Krystyna Skuszanka w Krakowie, w styczniu 1976 roku Jerzy Grzegorzewski we

⁴ W. Gombrowicz, *Dziennik...*, s. 162.

⁵ Ibidem, s. 167. Na temat „dziennika berlińskiego” W. Gombrowicza zob. M. Kowalska, „*Gombrowicz w Berlinie, czyli Gombrowicz uwikłany w historię*”. „Pamiętnik Literacki” 2004, nr 4.

⁶ Zob. J. Jaroński, *Potyczki o Ślub*, „Dialog” 1991, nr 2.

⁷ W. Gombrowicz, *Ślub*, reż. J. Jaroński, scen. K. Zachwatowicz, Kinoteatr X, Gliwice, premiera 6.04.1960.

wrocławskim Teatrze Polskim, a w listopadzie tegoż roku Krystyna Tyszarska w Szczecinie. Zainteresowanie trudnym skądinąd dramatem szło w parze z poszukiwaniem teatralnej wykładni dla jego intelektualnego potencjału podszytego mrokiem niejasnych przeczuć, ale i dramatu bardzo konsekwentnie skonstruowanego na planie autorskiego myślenia Formą.

***Ślub* Krystyny Skuszanki (1975)**

Gdy Krystyna Skuszanka przystąpiła do realizacji *Ślubu* w Teatrze im. Juliusza Słowackiego, to Gombrowicz z wypracowaną przezeń antropologią nie był już na krajowym gruncie *terra incognita*⁸. Publikacje paryskiej „Kultury” przenikały przez granice i docierały do zainteresowanych dziełem pisarza. Z recenzji krakowskiego przedstawienia wynika, że krytycy, przynajmniej ich część, odbierali Henryka jako bohatera wpisanego w mechanizm nowoczesnego stawania się człowiekiem. Inni włączali konstruowaną przezeń akcję w postromantyczną matrycę służącą sprawdzaniu narodowej tożsamości. Obie interpretacje spektaklu wydają się uprawnione, co więcej w jakiś sposób komplementarne, jeśli przyjąć, że z romantyzmu wywodzi się impuls kształtowania podmiotowej niezależności. Pierwsza z wymienionych tu opinii traktuje stwarzanie człowieczeństwa jako wysiłek woli i umysłu, co wynika z poglądu na nowoczesność samego Gombrowicza, który zamierzył sztukę jako dzieło „genialne” w tym znaczeniu, że rzuca ono wyzwanie epoce niczym w swoim czasie robił to autor *Fausta*. A że forma współczesna jeszcze nie wyłoniła się z magmy przeczuć, to i „genialność” bywa niejasna, sztucznie kreowana, wręcz męcząca natręctwem werbalnych i gestycznych repetycji. Miał tego świadomość autor dramatu, gdy przyznawał, że wiele w nim niejasności, pomieszania materii snu z konkretem wywiedzionym z rodzinnych Małoszyc. Drugim z możliwych ustaleń interpretacyjnych było powiązanie przez piszących o *Ślubie* Skuszanki tematu artysty w stanie natchnienia z romantycznymi protoplastami: Henrykiem z *Nieboskiej-Komedii* i z Kordianem w drodze do komnaty cara. Wówczas spektakl mieścił się w kręgu polskiej tradycji literacko-teatralnej, przywołując indywidualizm jako miarę odwagi i czynu koniecznego do wykonania, choć stracącego w skutkach.

Aspekt egzystencjalny *Ślubu* Skuszanki łączy się z polsko-romantycznym oddźwiękiem, jeśli przyjąć, że dramat kieruje naszą uwagę na spotęgowany do granic woluntaryzmu nowoczesny indywidualizm. W aktach woli Henryka realizuje się maksymalistyczny zamiar ustanowienia reguł nowej rzeczywistości, gdyż ta poprzednio istniejąca została zmieniona do niepoznania na skutek likwidacji hierarchii rodzinnej i społecznej oraz przemieszczenia znaczeń wysokich ku niskim. Bohater przesuwając granice działania indywidualnej woli aż po życzenie, by zabił się dla przyjaciela i kompana wojenny Władzio, co pozwoli ustabilizować niezbędną w międzyludzkiem kościele relację zależności. Gombrowicz wychodzi jednak poza polityczną powagę tematu i osadza akcję w

⁸ W. Gombrowicz, *Ślub*, reż. K. Skuszanka, scen. W. Krakowski, muz. A. Wałaciński, Teatr im. Juliusza Słowackiego, Kraków, premiera 13.12.1975.

egzystencji uzwyczajnionej: domowej, biesiadnej, momentami nawet ludycznej, gdy sięga po konwencję szekspirowskiego dworu, gdy każe postaciom przedrzeźniać własne słowa i gesty.

Skuszanka zrobiła spektakl utrzymany w rytmie spowolnień i przyspieszeń, ze scen w tonacji serio i buffo. W dworskich tańcach, w konwersacji Dam i Dostojników recenzent „Tygodnika Powszechnego” dostrzegł teatralną parodię balu u Senatora z III części *Dziadów*. Uczestnicy towarzyskich i zarazem politycznych rytuałów to „postaci sztywne, wymizdrzone, sklerotyczne, trupie, pokryte grubą warstwą szminki, lakieru, zastygłe w sztucznych gestach i pozach”⁹. Zbiorowość tworzy grupę, która choć w założeniu elitarna, to przecież całkowicie sztuczna, wsobna i pozbawiona siły oddziaływania, kulturalnego promieniowania, jak niegdyś określano zjawisko transferu wzorów od wyedukowanej socjety do warstw niższych. Ożywia ją jedynie makijaż, teatralna poza, potrzeba mistyfikacji, czyli fingowanie przekonania, że ranga klasy wyższej przynależy jej nadal, mimo że swoje ceremonie odprawia już tylko na ruinach dawnego świata.

Reżyserka poszła tropem intencji autora *Ślubu*, eksponując tę „powykręcaną” i „przeinaczoną” estetykę teatru i dworu, wszak oba zjawiska łączy nieć udawania, wiecznej gry na użytek zabawy lub polityki. Nadmiar sztuczności prowadzi do parodii, a ta bierze w nawias śmiechu powagę spraw istotnych, przynajmniej w tekście Gombrowicza, gdyż u Skuszanki górę wziął ton serio, jak pisała Marta Fik. I choć krytyczka doceniła wartość krakowskiego spektaklu, to zarazem uznała, że został poprowadzony „wbrew Gombrowiczowi”, gdyż „droga do „Ślubu” nie wiedzie wprost ani przez „Nie-Boską”, ani przez „Dziady”, ani przez „Wesele”, a jeśli to w sposób nad wyraz pokrętny”¹⁰. Tragizm bohatera nie wynika z osadzenia go w romantycznych kontekstach, jak sugerowali często recenzenci przedstawienia Skuszanki, ale z przyjęcia na siebie winy za zrujnowany świat, który domaga się odnowienia w duchu jednostkowej odpowiedzialności. Zamiar ten obraca się jednak w swoje przeciwieństwo, więc Henryk (Krzysztof Jędrysek) pomimo żarliwości i pewnej dozy naiwnej wiary uruchamia tryby prowadzące w rezultacie do „katastrofy”, choć ta nie jest pochodną ani fatalizmu losu, ani historycznego determinizmu. Reżyserka przypisała mu posłannictwo, w którym „nie ma nic z „gry dla samej gry, czego żądał autor”¹¹. Potraktowała poważnie zadanie człowieka na scenie egzystencji ujętej w ramę czysto ludzkiego kościoła.

Przesunięcie akcentu na aspekt moralistyczny uwidoczniło się zwłaszcza w zakończeniu spektaklu, gdyż reżyserka zaproponowała jednoznaczny w swej wymowie finał, wkładając w usta Henryka monolog zaprzeczający frazie Gombrowicza: „Tu nikt za nic nie jest odpowiedzialny! Odpowiedzialności w ogóle nie ma”¹². W programie spektaklu znalazł się zapis wypowiedzi

⁹ B. Mamoń, *Ślub*, „Tygodnik Powszechny” 1976, nr 1.

¹⁰ M. Fik, *Ślub po trzykroć*, „Polityka”, 13.03.1976.

¹¹ Ibidem.

¹² W. Gombrowicz, *Dramaty*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, s. 223.

Henryka zamykającej całość przedstawienia. Nosi on wyraźny ślad ingerencji reżyserki w tekst autora. Monolog złożony został wprawdzie ze zdań wywiedzionych z dramatu, ale zestawionych w taki sposób, że puentuje niemoc bohatera, sugeruje winę, podczas gdy Gombrowicz pozostawił rzecz nierozstrzygniętą, nie przewidując możliwości ekspiacji. Nawet jeśli Henryk poczuł się schwyty w sieć międzyludzkich powiązań, które zresztą sam skutecznie wytwarzał, to nie porzucił przekonania o randze swego czynu: „tam daleko niech wzniesie się czyn mój”¹³. Śmierć Władzia – niejasne i ciemne dzieło woli wyodrębnił z siebie, przyznając mu przewagę („silniejsze ode mnie”), uczynił je obcym („chyba nie moje”), czyli przerastającym pierwotny zamiar. W takiej sytuacji orszak żałobny jest tylko rytuałem dla Dam i Panów, natomiast samotny Henryk rozpoznaje swą niewiedzę, brak kontroli nad podjętymi czynami i niezrozumienie zdarzeń, nad którymi nie był w stanie zapanować. Jego nowoczesna świadomość poniosła klęskę, ale on sam pozostaje poza winą i karą, gdyż był tylko narzędziem tejże świadomości, wykonawcą jej woluntarystycznej presji ustanawiania sensów. Zatem na planie Formy jest „niewinny”, a ocena moralna okazuje się zbędna, skoro nie można jej oprzeć na żadnej stabilnej podstawie.

Skuszanka zmieniła nihilistyczny w filozoficznym tego słowa rozumieniu finał sztuki Gombrowicza, by przedstawić własny punkt widzenia na problem utraty przez bohatera pewności etycznej. Wygłasza on na pustej scenie monolog bardziej stanowczy w ocenie dokonanego czynu niż to zamyślił autor, nadto wprowadza zasadę jednostkowej odpowiedzialności. Skoro jest pogrzeb, to i przewinienie, więc Henryk domaga się „dutkania” przez ręce innych, niejako napiętnowania winą. Można zatem wnosić, że idzie o weryfikację jednostkowego czynu przez otoczenie, które dysponuje sankcją moralną i jest władne ją zastosować. Kiedy Henryk w tak zarysowanej sytuacji wyznaje: „Tak, jestem uwięziony”, to prawdopodobnie sugeruje nie tyle podległość Formie czy arbitralnie działającej świadomości, co środowisku ludzkiemu z właściwym mu systemem przekonań. Powstałe w międzyludzkiej przestrzeni napięcia nabierają mocy i prowadzą do wynaturzonych zachowań, które można złożyć na karb podświadomości, tym bardziej że akcję *Ślubu* łatwo zakwalifikować do śnionego w realiach wojny koszmaru. I w tym kierunku zmierzały liczne interpretacje recenzenckie krakowskiego przedstawienia, zainspirowane przez samą reżyserkę skłaniającą się do poglądu, że romantyczne szaleństwo, spotęgowane do granicy moralnego wykroczenia, wyradza się w XX wieku w szal afektowanego uniesienia na fali hitleryzmu. Ekspansja pierwiastka irracjonalnego ma wówczas przebieg gwałtowny, wymykający się racjonalnym diagnozom „oświeconego” rozumu. Groza „dziecka wojny” znajduje swoją reprezentację w mentalnej przestrzeni ustanowionej siłą wyobraźni, zapełnionej istotami z gruntu ekscentrycznymi (Pijak), nadwrażliwymi (Henryk) czy przesadnie sztucznymi (Ojciec). Z napięć między postaciami sztuki rodzi się ponury obrzęd międzyludzkiej celebracji, która utraciła

¹³ Ibidem, s. 223.

uroczysty charakter na rzecz pospolitego „dutkaniecia” (mocno w spektaklu eksponowanego). Wyzbyła się nawet towarzyskiej grzeczności właściwej dla konwersacji w „sferach wyższych” na rzecz trywialnej, bo w karczmie prowadzonej gadaniny.

Śród aktorów recenzenci wyróżnili rolę Ojca w wykonaniu Mikołaja Grabowskiego, który przywołał znany ze zdjęć obraz ojca Gombrowicza. Oryginalny był Pijak grany przez Pawła Galię w kostiumie pomalowanym na czarno, w kąpielowym czepku na głowie, w okularach ślepego na oczach i z obandażowanym „palicem”. Jego wygląd i dynamika ruchowo-gestyczna stanowiły niemal demoniczną przeciwwagę dla raczej spokojnego i wrażliwego Henryka. Pozytywnie odnotowano też Matkę Anny Lutosławskiej jako „przejmującą, bogatą w sylwetce plastycznej”¹⁴. Mniej zindywidualizowani byli Henryk i Władzio, chłopcy wojenni, raczej bez pretensji do szukania filozoficznej wykładni dla swej marnej kondycji. W próbie przywrócenia utraconej czci domostwu Henryk istotnie jawił się jako bohater rodem z romantyzmu, choć z pewną dozą naiwności. Nie do końca bowiem jest świadom niebezpieczeństw podjętej gry, więc siła jego kreacji ocierała się czasem o groteskę, niekoniecznie zamierzoną. Końcowy monolog poświęcony odpowiedzialności, od której nie można się uwolnić, przydaje mu cech egzystencjalisty, przyjmującego na siebie ciężar winy, nawet jeśli zło nie było wynikiem jego moralnej deprawacji.

Dobrze wypadły sceny zbiorowe prowadzone w rytmie menueta, co nasunęło recenzentce skojarzenie z III częścią *Dziadów*¹⁵. Polski kontekst spektaklu został też zasugerowany motywem poloneza, którego dźwięk zabrzmiał na samym początku, gdy Henryk śni o domu rodzinnym, potem powrócił: „polonezowym korowodem pójdą do stołu rodzice z Henrykiem i Władziem, polonezem obejdzie scenę dwór nowo kreowanego króla-ojca”¹⁶. Muzyczne tło przydało spektaklowi wymiaru historycznego w odniesieniu zarówno do tradycji romantycznej, odnawianej w sentymentalnej tonacji, jak i względem bliższego widzowi doświadczenia wojennego, odległego z perspektywy Francji i zarazem bliskiego za sprawą przemieszczenia bohatera do rodzinnego domu ziemiańskiego. Zniekształcony kościół Gombrowicza obejmuje swym zasięgiem nostalgicznie potraktowaną przeszłość (ziemiańską? szlachecką?), zepchniętą do zbiorowej podświadomości, jak też destrukcję humanizmu wskutek wojny. W scenografii zaprojektowanej przez Wojciecha Krakowskiego rozpad został pokazany przez ustawiony w głębi sceny stos skrzynek rozsypujących się z rumorem, by wprowadzić w atmosferę deformacji świata, jego pokawałkowania na nic nie znaczące puste pudła-opakowania. Podejmowane na rumowisku akty stwarzania czy to „królewkości” w stylu szekspirowskim, czy też „domowości” w stylu ziemiańskim muszą skończyć się niepowodzeniem, skoro brak trwałego fundamentu dla ustalenia hierarchii. Nadto ekspansywna trywialność bardzo wyrazistego w stroju i gestach Pijaka pochłania

¹⁴ B. Frankowska, *Okryte żalobą Okopy Świętej Trójcy i ruiny świata*, „Teatr” 1976, nr 4.

¹⁵ E. Wysińska, *Ślub z podtekstem romantycznym*, „Kultura” 1976, nr 7.

¹⁶ Ibidem.

wszystko, co wyższe w sensie duchowym, filozoficznym. Powstaje karykatura relacji Henryk – Pankracy z *Nieboskiej-Komedii*, gdyż nowi protagoniści tamtej dialektyki, czyli Henryk – Pijak nie stoczą sensownego sporu ideowego, a jedynie zademonstrują wzajemne przeciwieństwo w gestach i minach. Pierwszy zbyt słaby i wrażliwy, by podjąć walkę, drugi nadmiernie rozpasany w stylu *buffo*, by można było z nim podjąć jakikolwiek dialog.

Krakowski *Ślub* Skuszanek krytyka doceniła za klarowność wizji, precyzję prowadzenia aktorów i wpisanie w kod romantyczny, dzięki czemu trudny tekst „włącza się niesłuchanie sugestywnie w nasz tradycyjny ciąg wielkich teatralnych sporów na temat narodowych przywar i przyszłościowych kierunkowskazów”¹⁷. W tej i wielu innych ocenach akcent padał na walor moralistyczny sztuki, która miała dla recenzentów wydźwięk przede wszystkim polski, zinterpretowany w powiązaniu z romantykami, Wyspiańskim, a nawet zrealizowaną we Wrocławiu przez Skuszanek i Krasowskiego *Rzeczą listopadową* Ernesta Brylla. W takim kontekście dramat Gombrowicza jawił się jako kolejny wariant refleksji o niemocy, zwłaszcza że w pewnym momencie przedstawienia zabrzmiał sparafrazowany motyw muzyczny „Miałeś chacie złoty róg”¹⁸. Także dekoracje, mianowicie rozsypujące się na początku stopy skrzynek po piwie (wódce), a na końcu zastygające w groteskowy kształt Krystyna Zbijewska uznała za polski element, tyle że już bardzo współczesny, wręcz swojski, przydający spektaklowi rodzajowej atmosfery¹⁹. Romantyczne nawiązania, dość czytelne w spektaklu, zyskały w ten sposób uzupełnienie o wywiedzioną z Brylla krytyczną ocenę skarłałej rzeczywistości bieżącej, jakże odległej od wzniosłego ducha poezji wieszczów. Jednak w połowie lat siedemdziesiątych XX wieku podnoszenie sprawy swojsko-polskich przywar było już mocno zużytą kliszą, żeby nie powiedzieć manierą interpretacyjną, zinstrumentalizowaną na użytek rozważań zastępczych, bo skutecznie omijających o wiele bardziej doskwierające niedostatki rodzimej rzeczywistości. Ustawienie zatem idealistycznego bohatera *Ślubu* naprzeciw spopielenego wojną bezładu świata, jak też wobec prymitywnego Pijaka ułatwiało recenzentom zadanie, gdyż pozwalało przesunąć uwagę z mechaniki stwarzania, w tym kreowania na sposób arbitralny władzy, ku historycznym (wojna) i pospolitym (skrzynki po alkoholu) uwarunkowaniom.

Bardzo daleko w interpretacji *Ślubu* jako snu o zdobyciu władzy poszedł Zygmunt Greń: „Terror wobec opozycji i podwładnych. Boże! Ten Gombrowicz wydał w 1946 roku sztukę o całkiem dzisiejszych duchowych, gdyby tak jeszcze można powiedzieć, mechanizmach przewrotu, sposobach panowania, bardzo, niestety, aktualnych snach o władzy. Przecież to wszystko, co dzieje się we współczesnym świecie, powiedzmy w Azji, Afryce, Ameryce Południowej, jest jakimiś wewnętrznymi nićmi powiązane z doświadczeniem ostatniej wojny (albo, mówiąc inaczej, moralnie

¹⁷ Z. Sieradzka, *Współczesność na krakowskiej scenie*, „Głos Pracy” 1976, nr 15.

¹⁸ Zob. K. Zbijewska, *Gombrowicz*, „Dziennik Polski” 1976, nr 1.

¹⁹ Ibidem.

przez tę wojnę i jej doświadczenie rozwiązane); jest więc - miał prawo tak powiedzieć poeta, bo Gombrowicz jest tutaj, w "Ślubie", poetą - doświadczeniem, snem, wyobrażeniem i samorealizacją kombatanta"²⁰. Autor tych słów przyznaje, że to tylko jego publicystyczna wykładnia dramatu, gdyż Skuszanka nie posunęła się do takich analogii, choć to w jej inscenizacji znalazł uzasadnienie dla własnych domniemań, znacznie poszerzających pole semantyczne symbolicznej akcji dramatu. Nie można wykluczyć, że jego intuicja odnośnie *Ślubu* jako sztuki o stwarzaniu władzy była trafna, jednak wypowiedziana ze wskazaniem na miejsca tak od Polski odległe geograficznie, że właściwie pozostała zawieszona w próżni. Żeby ją jakoś wypełnić, sięgnął krytyk do romantyzmu jako najbardziej oczywistego kontekstu odczytania spektaklu Skuszanki. Wówczas jednak na plan dalszy schodził antropologiczny wymiar dramatu, projektowany przez samego autora w autokomentarzach, mianowicie rozpoznawanie mechanizmów międzyludzkich napięć, spotęgowanych nierzadko do granic występku, tak że będące ich rezultatem czyny łamią etyczne i społeczne normy.

Krakowskie przedstawienie *Ślubu* było odbierane pozytywnie, gdyż aluzje romantyczne (Mickiewicz, Krasiński) i neoromantyczne (Wyspiański, Bryll) stanowiły czytelny punkt odniesienia dla interpretacji dramatu przez Skuszankę. Inscenizacja nie zaskakiwała efektami plastycznymi, a nawet redukowała widowiskowość, by widz skupił się na znaczeniach płynących ze słowa. Z treści bowiem wyłaniał się problem, w mniejszym zaś stopniu z rozegranej na teatralny sposób formy. Ta bowiem przez swą ascetyczność miała za zadanie dopełnić sens wypowiedzianych na scenie kwestii, a nie ustanawiać autonomiczne widowisko. Tak było ze skrzynkami rozsypującymi się na początku i w zakończeniu spektaklu, by unaocznic rumor rozpadającego się świata. Jeśli przy tym podnoszono sprawę hitlerizmu, to sztuka nabierała wymowy historycznej, a co za tym idzie ukazana w niej mechanika dominacji była rzutowana w przeszłość. Jednak nie wszystkim recenzentom taki kierunek interpretacji odpowiadał, więc wskazywali na egzystencjalistyczny czy psychoanalityczny kontekst, by uschematyzowaną akcją dramatu uniwersalizować na planie struktury głębokiej, przebijającej spoza umownie sztucznych gestów i zachowań. Jednak sama materia tekstu – „traktat filozoficzny” - stawiała opór w procesie przekładania jej na język teatru, stąd niepochlebna opinia jednego z krytyków: „Skuszanką zrobiła wszystko, aby przedstawienie to było gombrowiczowskie. Może to właśnie ją zawiodło - wystawianie Gombrowicza w stylu gombrowiczowskim? Z aktorów na najwyższe pochwały zasługuje Paweł Galia (Pijak) i Krzysztof Jędrysek (Henryk)”²¹.

Precyzyjna linia semantyczna spektaklu Skuszanki zrodziła się zatem z uważnej lektury sztuki, a następnie jej interpretacji w zamierzonej, choć nie do końca możliwej zgodzie z autorem. Jak trafnie zauważył cytowany tu krytyk, Gombrowicz cenił dialektykę, czyli jakiś rodzaj niezgody

²⁰ Z. Greń, *Berło kombatanta*, „Życie Literackie” 1976, nr 1.

²¹ M. Szybist, *Ślub*, „Echo Krakowa”, 16.12.1975.

na zbyt oczywistą wykładnię jego intencji, zresztą dość niejasnej i tajemniczej, jak sam chętnie przyznawał. Zatem przypisanie mu moralistycznej wykładni w zakończeniu spektaklu należałoby uznać za pogląd samej reżyserki rzutowany w dzieło Gombrowicza. Można pokusić się o konkluzję, że Skuszanka zinterpretowała *Ślub* jako dramat o jednostkowej ambicji stanowienia sensu na ruinach zdeformowanego świata, a zarazem wskazała na horyzont moralny społecznych praktyk dominacji i podległości w „kościelnie międzyludzkim”. W jej pracy reżyserskiej refleksja etyczna powiązana z problematyką władzy, zarówno w jej historycznym jak i nowoczesnym wydaniu, zajmowała miejsce szczególne, czemu dała wyraz również w krakowskim przedstawieniu sztuki Gombrowicza.

***Ślub* Jerzego Jarockiego (1991)**

Rok przed krakowskim *Ślubem* Krystyny Skuszanki Jerzy Jarocki wystawił dramat w warszawskim Teatrze Dramatycznym²², nawiązując do gliwickiej prapremiery z 1960 roku. Krystyna Zachwatowicz sięgnęła jak wówczas po militaria, czyli wrak samolotu, hangar wojskowy i kostiumy uszyte z resztek mundurów. Realia wojny były zatem obecne na scenie w sposób bezpośredni. Dopiero w krakowskim przedstawieniu z 1991²³ roku odchodzi Jarocki od wojennej sygnatury w stronę estetyki uniwersalizującej sztukę Gombrowicza. Z czasu wojny pozostawia jedynie odgłosy działań militarnych na samym początku spektaklu oraz strój Henryka i Władzia, czyli tzw. *battle dress* jako jeden ze znaków historii traktowanej jako tekst kultury. Zaraz po wojnie powracający do kraju mężczyźni nosili go z pewną ostentacją, gdyż sugerował udział w walce po stronie zachodnich aliantów. Cechy uniformu przeniknęły później do garderoby męskiej, stając się częścią semiotyki stroju. W przypadku pary bohaterów *Ślubu* mundur wojskowy ustanawia między nimi więź opartą na wspólnym doświadczeniu historycznym, stawia ich na jednej płaszczyźnie mimo różnicy pochodzenia społecznego.

W ascetycznej z założenia inscenizacji Jarockiego mundur sygnalizował, że Henryk i Władzio przybywają z przestrzeni walki, która ich ze sobą związała, więc to nie ona wyznaczy kierunek napięć na scenie. Rzecz będzie raczej o dialektyce w obrębie samej wolności, stanowionej w sposób arbitralny podług aktów woli bohatera. Wolności nawet momentami niebezpiecznej, gdy jej użytkownik przekroczy granicę cudzej autonomii. Dlatego spektakl odbierano jako współczesny, stawiający pytanie o status rzeczywistości rodzącej się po rozpadzie starego porządku, a przed wyłonieniem się nowej struktury społecznej. Na początku lat pięćdziesiątych XX wieku

²² W. Gombrowicz, *Ślub*, reż. J. Jarocki, scen. K. Zachwatowicz, muz. S. Radwan, Teatr Dramatyczny, Warszawa, premiera 5.04.1974.

²³ W. Gombrowicz, *Ślub*, reż. J. Jarocki, scen. J. Juk Kowarski, muz. S. Radwan, Teatr Stary, Kraków, premiera 20.04.1991. Przedstawienie to miało zapis telewizyjny (1992), z którego tu też korzystam.

niepokoje tego rodzaju były mocno odczuwane, a napięcia towarzyszące zachodzącym zmianom znajdowały wyraz w dynamice sporów, przewartościowań i konfliktów politycznych. Do tego dochodziła potrzeba porzucenia fikcji realnego socjalizmu, od dawna już martwej, by wyjść z iluzji wszystko objaśniającej quasi-racjonalności, by odtworzyć autentyczne gesty i nazwać rzeczy językiem oczyszczonym z dwuznacznych aluzji. I choć po latach słabo już o tym pamiętamy, to wówczas tamten kontekst miał znaczenie, choć nie zdominował recepcji przedstawienia. Niemniej jednak w opiniach recenzentów spektaklu zdarzały się wzmianki o trudnym praktykowaniu wolności po rozpadzie struktur opresyjnej władzy.

Krakowski *Ślub* Jerzego Jarockiego z 1991 roku był próbą unaocznienia w teatralnej ramie wysiłku jednostkowej woli, by zobrazować jej działanie, pojąć mechanikę sił stwarzających i degradujących kondycję międzyludzką. Henryk Jerzego Radziwiłowicza chce zrozumieć rzeczywistość, objaśnić ją w znanych mu kategoriach, ale te utraciły swe oparcie w tradycyjnej metafizyce, więc ucieka się do obserwacji własnej świadomości. Po podniesieniu pierwszej kurtyny, teatralnej, druga odsłoniła obszar jaźni, co w telewizyjnym zapisie sztuki zaznaczono przez szczelinę - poziomą kreskę świetlną, która równomiernie rozszerza się ku górze i w dół. Przez wyłoniony w ten sposób prześwit w zasłonie wchodzimy w wewnętrzną sferę świadomości (i podświadomości), by śledzić płynące z niej słowa i obrazy. Jeszcze przed pokazaniem się na scenie Władzia Henryk wygłasza monolog, by za pomocą języka określić miejsce i sytuację, w której się znalazł²⁴. A ponieważ słowa rozchodzą się w pustce bez oddźwięku, to ich artykulacja, choć wyrazista i mocno wybrzmiewająca znakomitym głosem aktora, zawieszona jest w próżni. Oczekiwanie na odzew widz dzieli z bohaterem, a napięcie obu stron wzmaga ciemna przestrzeń sceny. Zatrzaśnięty we własnej jaźni Henryk, rzucony w czeluść istnienia niezdefiniowanego, chce pojąć ten dziwny stan, ale nie dostaje znikąd wsparcia dla swego poza-ludzkiego wysiłku. Gdy na scenę wejdzie Władzio, szczerze się ucieszy, jako że ten potocznymi, czasem trywialnymi odzywkami będzie wiązał go choćby tylko chwilowo z realnością, będzie go utwierdzał w materii, której statusu Henryk nie jest pewny: „Gdy Henryk zaczyna powątpiewać w realność miejsca, w którym się znajdują, Władzio przynosi na scenę krzesło. Henryk długo obraca je w rękach przyglądając mu się z niedowierzaniem. Krzesło jest zwykłe. Nic w nim nie ma szczególnego. Drewniane, jasnobrązowe, miejscami trochę szerniałe. U Gombrowicza Władzio pokazuje Henrykowi meble z jadalni w Małoszycach, które są już fragmentem snu Henryka”²⁵.

Wywołane z pamięci obrazy są nieostre, zatem rodzice wylaniają się z ciemnej głębi sceny niczym widma utraconej egzystencji, majaki wyobraźni Henryka. Ojciec i Matka stanowią parę

²⁴ Ciekawą interpretację *Ślubu* z uwzględnieniem „tajemnicy aktów performatywnych” daje M. Sugiera, *Więzień z wyboru*, [w:] *Dramat polski. Interpretacje. Część 2: Po roku 1918*, pod red. J. Ciechowicza i Z. Majchrowskiego. Wstęp i posłowie D. Ratajczakowej, Wydawnictwo słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2001.

²⁵ G. Niziołek, *Dotkliwość*, „Teatr” 1991, nr 7-8.

czarnych figurek spowolnionych w ruchach i zmęczonych ponawianiem gestu przywitania z synem, jakby dochodzenie do siebie wymagało wysiłku, by pokonać opór niewidzialnych naprężeń trzymających ich na dystans. Próbuje wyjść z załężnienia – Ojciec przez wygłaszane w tonie poważnym tyrady o poszanowaniu, Matka przez krzątanie wokół stołu, jednak żadne z nich nie ma cech istot realnych, gdyż są w tych wysiłkach nazbyt mechaniczni w ruchach i zbyt monotanni w słowach znikających bez echa w kosmicznej próżni. Dopiero gdy zbliżą się do widzów, ich sylwetki staną się bardziej substancjalne, a mniej widmowe: „Gdy rodzice podchodzą bliżej, ich postacie rysują się płynniej, wyraziściej. Gesty nabierają ciągłości, słowa nie zamierają w połowie drogi. Przestrzeń na przodzie sceny oznacza już inną płaszczyznę, inny stan skupienia świadomości Henryka”²⁶. Zmieniająca się konsystencja jaźni bohatera podlega zatem w równym stopniu rytmom scenicznym jak wewnętrznym impulsom nieświadomego „ja”. W zsynchronizowanych układach choreograficznych znajdują wyraz ukryte fale energii, dzięki której płaszczyzna sceny rozszerza się i obejmuje grupy postaci, co daje efekt bardzo teatralny. Oko widza nie jest już skupione punktowo na jednym aktorze, ale przesuwa się pomiędzy kilkoma miejscami na scenie. Kiedy z lewej strony zaczyna się z wolna poruszać Mańka, leżąca przez jakiś czas nieruchomo przy szafie, to z prawej Henryk i Władzio wykonują w jej stronę „taniec” zbliżenia i oddalenia, powtarzając imię dziewczyny w sposób znamionujący frywolność. Ojciec próbuje przywołać ich do porządku moralnego, ale bezskutecznie, nadto sam ulega rozprężeniu i wraz z Matką na stole w głębi sceny profanuje godność dostojnego mebla rytmicznym ruchem dziwnie (obscenicznie?) złączonych ciał. Od bezwolnej Mańki, jasnowłosej i doskonale niewinnej w wyrazie twarzy, rozpoczyna się ten zbiorowy taniec erotycznych fantazji. Dziewczyna wabi gestem rozchyłanego płaszcza, spod którego wylania się jej intymna garderoba: czarna halka, pończochy przypięte do paska. Przeciąga i wygina sylwetkę, prostuje i podwija nogi, eksponuje intensywnie czerwone czółenka na wysokich obcasach. Nie słowem uwodzi, ale ciałem spowolnionym w ruchach, gestem ekscentrycznym jak na domowe realia, gdyż przejętym z repertuaru *porno-chic*. Za sprawą Pijaka i towarzyszących mu kompanów napięcie erotyczne ulega jeszcze wzmocnieniu, a jego niejasna natura zyskuje teatralny wykładnik w układzie choreograficznym obejmującym strój, gestykę i sposób poruszania się aktorów względem siebie. Uczestnicy tej gry przyciągania i oddalania sprawiają wrażenie jakby zostali powiązani niewidzialnymi nićmi, które raz się napinają, to znów rozluźniają, nie pozwalając ani zbliżyć się do siebie, ani od siebie oderwać. Henryk, wydawałoby się przeciwieństwo Pijaka, z widoczną przyjemnością powtarza za nim słowa: świnina, salceson, krucyfiks. W tym mechanicznym naśladownictwie widać, z jaką siłą rozplenia się trywialna energia wniesiona na scenę przez niższość. Z łatwością wydobywa się na powierzchnię ze stłumionych pokładów jaźni,

²⁶ J. Kowalska, *Aktorzy, aktorstwo... Próby zapisu*, „Dialog” 1992, nr 4.

opanowanych wprawdzie przez aktywny i kontrolujący umysł, lecz gotowych wychynąć na wierzch pod wpływem impulsu zewnętrznego.

Jan Błoński komentował zachowania Henryka w perspektywie psychoanalitycznej: „Popęd odsłania się zatem *per proxy*, przez osoby podstawione, podobnie jak przez zakaz. Interakcja okazuje się walką symboli we wnętrzu Henryka. Wyłaniając pomału na światło drzemiącą w podświadomości „świnię” (...) Bo przecież nie jest tak, że Henryk chce poślubić Manię jako niewinną panienkę! Pociąga go właśnie kuchta, służąca, popychadło, świńska świnia, którą wszyscy dotykali, posiadali ... Ale nie może i nie chce przyznać, że tak jest. Aby dotrzeć do właściwego przedmiotu pożądania, musi ujawnić i zburzyć zakazy, które go pętają”²⁷. Chciałby jednak oprawić pożądanie w formy grzecznościowe, czego nie musi robić Pijak, stąd jego bezceremonialność w obchodzeniu się z Manią. Henryk bywa jej stręczycielem, znajduje przyjemność w rozpasaniu zarówno wobec niej, jak i względem rodziców, tyle że analityczna skłonność jego umysłu każe mu te naturalne odruchy poddać roztrząsaniu, więc swoboda Pijaka okazuje się dlań niedostępna. Kiedy już nie starcza mu pańskiej ogłady, wyłania z siebie fantazmat by za jego pośrednictwem uzewnętrznić pragnienie, a następnie narzucić go innym, co Błoński wiąże z impulsem twórczym. W monologach jest Henryk nastrojony „filozoficznie”, a w reakcjach na otoczenie prawie żywiołowy, choć nierzadko to tylko żywioł wtórny wobec Pijaka. Daje się ponieść splątaniu międzyludzkich emocji, zanurza się w nich z widoczną na twarzy aktora przyjemnością. Chaos okazuje się twórczy, gdyż skłania do niekonwencjonalnych aktywności, podczas gdy samoświadomość wyodrębnia, izoluje i ogranicza zdolność do ekstrawagancji, czyli w tym wypadku do artystycznej aranżacji. Sceny zbiorowe, jak ta opisana wyżej, mają w sobie urodę teatralną, ale i unaocniają działanie Formy jako siły stwarzającej, ożywiającej szarość zdeformowanej egzystencji, siły wręcz artystycznej

W opublikowanym na łamach „Dialogu” opisie aktorstwa w *Ślubie* Jolanta Kowalska zauważyła, że w grze nie było pokusy podobania się widzom, pozyskania ich sympatii, co skutkowało estetyczną surowością formy²⁸. Chłodny i skupiony Henryk (Jerzy Radziwiłowicz) kontrastował z żywiołowym Ojcem (Jerzy Trela), który mnogością słów chciał utwierdzić swój królewski autorytet, ale co raz wpadał w styl plebejsko-nieporadny. W rezultacie jawił się jako komiczna w pozorowanym majestacie figurka, nastrojona na wysoki ton panowania, to znów przaśna w swym z chłopska znakowanym stylu bycia i mówienia. Z czasem zostaje upokorzony przez syna-uzurpatora, sponiewierany w rodzicielstwie, co naznacza go dramatyzmem. Władzio (Szymon Kuśmider) wydaje się czystą naturalnością w zestawieniu z wyrafinowaniem Henryka, częścią odtwarzanej wspólnie polsko-dziecięcej przeszłości. Jednak „po każdej wygłoszonej kwestii

²⁷ J. Błoński, *Gombrowicz jako tragediopisarz*, Program do przedstawienia z 1991 r. http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013_12/56689/slub__teatr_stary_krakow_1991.pdf (dostęp: 2.01.2020).

²⁸ J. Kowalska, *Aktorzy, aktorstwo...*

odwraca się do Henryka i sprawdza, czy on tego chciał”²⁹. I nie idzie tu tylko o usłużność wobec silniejszego, ale również o to, że jest Władzio częścią procesu myślenia Henryka, który stale wątpi, więc nie sposób nic pewnego o ich relacjach powiedzieć. Władzio reaguje na tę niepewność obserwacją i gotowością dostrojenia siebie do sytuacji, a to ćwiczenie przygotowuje go do łatwo później przyjętej uległości, by poddać się śmierci na życzenie. Nie trzeba go nawet długo przekonywać, gdyż szybko przechodzi od zdziwienia do rezygnacji, dopełniając tym samym swój dotychczasowy wizerunek chłopca swojskiego i familiarnego. Śmierć przyjmie równie naturalnie, jak wcześniej swobodny był w wypowiedaniu zwykłych kwestii konwersacyjnych. Dramat wyostrożonej świadomości (Henryka) spotyka się tu zatem z tragedią losu zwyczajnego (Władzia) – to wzajemne uzupełnienie kondycji wrzuconej w ontologicznie niejasną sytuację, dla której nie udało się znaleźć żadnego solidnego umocowania poza śmiercią. Z dynamiki międzyludzkiej gry wyłoniła się groźna w skutkach struktura, zdobywająca władzę nad uczestnikami zdarzeń, deformująca każdą więź, czy to rodzinną czy przyjacielską. „Końcowa scena przedstawienia "Ślubu" pokazuje Henryka na pustej scenie w geście wyciągniętych do góry rąk, geście błagalnym o czyjeś dotknięcie, które jednak nie nastąpi. Radziwiłowicz gra tę scenę naturalnie i prosto, jakby nie należała już do teatru. I to jest wstrząsające”³⁰. Zamyka się klamra otwarta na początku spektaklu, kiedy bohater stanął przed pustką teatralną, by w jego zakończeniu trafić na groźbę próżni metafizycznej.

Eksperyment z badaniem granic wolności skończył się absurdalnie, jeśli przyjąć, że absurd to nowoczesny odpowiednik tragizmu. Na scenie teatru jaźni zademonstrowano działanie niewidzialnych energii dzięki precyzji słów i gestów, dzięki symetrii ruchu w scenach zbiorowych, nawet jeśli miały one parodystyczny wobec kulturowych wzorców charakter. Rozciągnięty w psychologicznym czasie proces poprowadził umysł bohatera do granicy samopoznania, gdzie trafił na ciemność i filozoficzny nihilizm, praktykowany w skupieniu widocznym w napiętej grze Radziwiłowicza. Gest patetyczny na miarę królewskiej tragedii byłby możliwy, gdyby założona przez Henryka korona nie utraciła władczej powagi w zestawieniu z wojskową bluzą czy podkoszulkiem. Bawi się nią od niechcenia, leżąc na podłodze w prawie nonszalanckiej pozie, niwelując tym samym wysoki diapazon królewskiej celebracji. Od niechcenia podsunie Władziowi nóż i jakby mimochodem wypowie życzenie jego śmierci. A gdy już spełni swą wolę: „rozłoży się na podłodze, rozluźniony jak artysta po spełnieniu dzieła. Zaraz po wyjściu Władzia Henryk zrywa się z bolesnym i napiętym wyrazem twarzy. Wszystko jest dwuznaczne, a więc to, co na jednym planie było triumfem, na innym może być klęską”³¹. Na koniec skomentuje, że nikt za nic nie jest odpowiedzialny. I choć na scenie jak u Szekspira jest trup, to nie ma winnego, gdyż wypadki

²⁹ J. Jarocki w rozmowie z aktorami i M. Dziewulską, *Co my właściwie gramy?* „Dialog” 1993, nr 6.

³⁰ B. Mamoi, *Gombrowicz Jarockiego*, „Tygodnik Powszechny” 1991, nr 20.

³¹ G. Niziołek, *Dotkliwość...*

potoczyły się swoim torem, napędzane ciemną energią woluntaryzmu graniczącego z szaleństwem. Bohater doszedł do krańca pewnego doświadczenia, za którym rozpościera się już tylko mrok niewiedzy. Skapitulował, ale przed czym – pyta Jerzy Jarzębski. „Przed zrzuconym z tronu Bogiem - jak Pankracy z Nie-boskiej komedii? Przed imperatywem Formy, dopełniającej zbrodnię karą? A może Henryk cofa się z przerażeniem przed ujawnioną właśnie w tym momencie swoją władzą, „wszechmocą”, której w rzeczywistości nie chce”³².

Krakowski *Ślub* Jarockiego był dziełem zespołowym, jak podkreślali recenzenci, ale nie była to opowieść o wspólnocie, a raczej jej parodia wykonana z całą powagą nowoczesnej tragikomedii. Poszczególne postacie miały znakomite partie solowe, a w precyzyjnym aktorstwie otrzymały gęstą materialną konsystencję. Jednak „esencje” te nie łączyły się w sensowną całość na planie życiowego prawdopodobieństwa. Funkcjonowały raczej jako elementy tragikomicznej maszynerii ujętej w ramę czystej teatralności³³. Poza nią też czai się ciemna pustka, a im dalej patrzymy w głąb sceny, tym bardziej oniryczna to przestrzeń, zaledwie znaczone marionetkowymi figurami Ojca i Matki. Jedynie na przedzie, bliżej widowni, akcja zyskuje znamion realności. Białe ściany domu rozjaśniają na chwilę ciemną tonację, podobnie jak widowiskowa sekwencja szekspirowska, by tym mocniej uwypuklić dominację szarości. Odbija od niej wystylizowany na ruchomy obraz królewski dwór, kontrastując z surową ascezą rodzinnych i towarzyskich więzi tu i teraz, pozbawionych urody dawnych ceremonii. Nowoczesna świadomość Henryka nie dąży do pocieszenia w estetyce, zwłaszcza tej minionej, gdyż byłaby to ucieczka w pozór kultury, w jej bezpieczne i gotowe do użycia wzory, podczas gdy on stawia na rozpoznanie struktur rzeczywistości огоłoconej z piękna łagodzącego dotkliwość egzystencji.

Od urody, nawet Mańki, ważniejsza wydaje się dynamika procesów myślowych, analizowanie ich zaułków i zapętleń. W tego typu aktywności umysł szuka uzasadnienia dla swej autonomii, skoro inne niż to weń wpisane nie istnieje. Mierzenie się z problemem natury teoretycznej na planie teatralnej „akcji” przebiega w rytmie scen rozciągniętych w czasie, jak ta z rozpoznanem rodziców, bądź nabierających tempa, jak te z Pijakiem w centrum zainteresowania. Grany przez Krzysztofa Globisza Pijak zadziwia elegancją ubioru i wyrafinowaną drwiną, nie ma w nim nic z rodzajowości ani plebejskości. To raczej mefistofeliczny uwodziciel, który sący jad negacji do ucha Henryka³⁴, a jego nihilistyczna ironia to nowoczesna forma trucizny. Doprowadza świadomość bohatera do krawędzi samopoznania, poza którą rozpościera się chaos, choć nie ten rozumiany jako nieporządek moralny, ale ten, który skazuje na niepewność na skutek pozbawienia rzeczywistości podstaw mocnej metafizyki i w konsekwencji możliwości wybawienia od udręki

³² J. Jarzębski, *Pytania do „Ślubu”*. Program do przedstawienia.

http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013_12/56689/slub_teatr_stary_krakow_1991.pdf (dostęp: 2.01.2020).

³³ Zob. T. Kubikowski, *I jeszcze inne rzeczy*, „Dialog” 1992, nr 4.

³⁴ Zob. J. Kowalska, *Aktorzy, aktorstwo...*

myślenia. Nowoczesność osiąga zatem taki punkt, że podmiotowej świadomości pozostaje albo samoudręka, łagodzona momentami rozluźnienia ciała i frywolnej konwersacji, albo porzucenie ciężaru poznania i postmodernistyczna gra w dziedzinie *signifiant*. A to przyjdzie wkrótce po *Ślubie* z 1991 roku.

Ślub Anny Augustynowicz (2016)

Wyreżyserowany przez Annę Augustynowicz w 2016 roku *Ślub* powstał jako rezultat współpracy Teatru im. Jana Kochanowskiego w Opolu i Teatru Współczesnego w Szczecinie³⁵. Zadziwił prostotą sceniczną formy, zredukowanej do powściągliwego aktorstwa i starannie wypowiedzanego słowa, co dało efekt pewnego chłodu emocjonalnego. Wbrew panującym w dzisiejszym teatrze tendencjom do mnożenia efektów wizualnych koncentrował się na tekście dramatu, wyznaczając postaciom role aktantów w gramatyce Gombrowiczowej Formy. Krytycy na ogół pozytywnie ocenili spektakl jako swoiste *novum* w interpretacji uznanego pisarza, przy czym nowość ta polegała na tym, że wyeksponowano sam akt mówienia w kameralnej i statycznej przestrzeni, skromnie umeblowanej, by nie rozpraszać uwagi widza, lecz skupić ją na samym słowie i na tych, którzy się nim posługują. Miesięcznik „Teatr” przyznał nagrodę za reżyserię i Grzegorzowi Falkowskiemu za wykonanie głównej roli. W grudniu 2017 spektakl pokazano w Krakowie w ramach przeglądu „Boska Komedia”, a 6 marca 2018 roku TVP Kultura przekazała transmisję ze Szczecina. I trzeba przyznać, że w telewizyjnej estetyce wypadł on dobrze ze względu na wspomnianą już minimalistyczną scenografię i redukcję ekspresji aktorskiej.

W *Ślubie* Anny Augustynowicz aktorzy zachowują się naturalnie, choć akcja dramatu z założenia jest „sztuczna”, wręcz spreparowana z lęków i majaków zalegających w pokładach nieświadomionego. Sprawiają wrażenie jakby przypadkiem zaszli z ulicy na scenę, by sobie niezobowiązująco pogadać, przećwiczyć umysł w konwersacji, a może i błysnąć zgrabną repliką. Nawet monologi, które z zasady teatralność potęgują, tutaj wypadają mało dramatycznie, gdyż można je wziąć za nieco przydługie perorowanie kogoś, kto lubi popisać się elokwencją. Momentami odnosimy wrażenie, że postacie recytują swoje kwestie, jakby chodziło o próbę w amatorskim teatrze szkolnym. Wykonają swoje zadania i powrócą do zwykłych zajęć, więc nawet nie założyli stosownych do występu kostiumów, pozostając w tych ubraniach, w których chodzą na co dzień (sweter, tiszert). Stroje charakterystyczne noszą: wystylizowany na harcerzyka Władzio, Mańka w mundurku pensjonarki (u Gombrowicza to jedna z najbardziej stypizowanych postaci) i

³⁵ W. Gombrowicz, *Ślub*, reż. A. Augustynowicz, scen. M. Braun, muz. J. Wierchowski, Teatr im. Jana Kochanowskiego, Opole, premiera 10.09.2016; Teatr Współczesny, Szczecin, premiera 21.10.2016. Zapis telewizyjnej transmisji z Teatru Współczesnego w Szczecinie, realizacja telewizyjna J. Kowalewski, TVP Kultura, premiera 6.03.2018, dostępny pod adresem <https://vod.tvp.pl/video/slub,slub.36280942> (dostęp: 2.01.2020).

Matka w czarnej sukience, bynajmniej jednak nie eleganckiej, a raczej przypominającej powyciąganą koszulę nocną. Surową postać Matki niektórzy z krytyków kojarzyli z figurami teatru Kantora, gdyż jak tamte istniała bardziej poprzez gest niż słowo. Uzwyczajniony wygląd bohaterów sprawił, że z horyzontu poznawczego znikła już nie tylko „metafizyka” międzyludzkiego kościoła, ale i trud społecznej komunikacji z towarzyszącymi jej zniekształceniami. Zniwelowaniu uległy napięcia, jakie może spowodować nieporozumienie, więc i współ-bycie nabrało swoistej lekkości, emanując powiewem aury towarzyskiej, która do niczego nie zobowiązuje, a już najmniej do wysiłku zmagania z formą. Z natężenia międzyludzkiej relacji nie zostało tu wiele, skoro panuje taka swoboda, że Henrykowi „wszystko jedno”, i to dosłownie, nie w ironicznym sensie. Może bez oporu przechodzić z rejestru treści poważnych do spraw błahych, bo przecież stabilności nie ma, jak nie istnieją żadne inne stałe jakości ludzkie: dziś jest to, jutro będzie coś innego. Tak używana wolność zbliża się chwilami do granic nonszalancji.

Henryk Grzegorza Falkowskiego często ustawia się na wprost publiczności, jakby to do niej mówił, a nie do pozostałych osób na scenie, choć wszyscy prócz Pijaka są mu w jakiś sposób bliscy przez pokrewieństwo czy zażyłość. Trzyma w ręku ołówek, którym będzie dokonywał skreśleń w egzemplarzu sztuki. Aktor robi to równie beznamiętnie jak wtedy, gdy recytuje kwestie swej postaci przypisane. Czyżby za pomocą ołówka uporał się z ciemną stroną intelektualnego projektu Gombrowicza? Jeśli tak, to wybrał sposób najłżejszy z możliwych, likwidując problem modernistycznej świadomości na rzecz doświadczenia potocznego. Wysiłek autorefleksji podlega zatem unieważnieniu przez wyzbytą ambicji poznawczych technikę radzenia sobie z niejasną stroną myśli Gombrowicza za pomocą skreśleń. *Episteme* zastąpiona została przez *techne*, czyli mechaniczną komunikację, która ma tę zaletę, że działa według gotowych schematów (procedur), a nie zgłębia tego, co osnute mrokiem lub wyparte. I tak też po wojnie stało się ze świadomością europejską, co pisarz zauważył w swych berlińskich kontaktach z niemiecką młodzieżą. Jej uprzejma gładkość, spokojna uwaga i pragmatyczne nastawienie do otoczenia są jak najbardziej pozytywne. Jednak pisarz pyta, co one zakrywają, jakie energie działają pod powierzchnią europejskiego wyrobienia i towarzyskiej oglądy.

Uzwyczajnione gesty bohatera najnowszej inscenizacji *Ślubu* wolne są od męczących jaźń snów i od dylematów natury moralnej. Nie potrzebują innego uzasadnienia poza tym, które przynależy do sfery życia codziennego. I w *Ślubie* Jarockiego były momenty wytechnienia od udręki świadomości, nawet na swój sposób ludyczne, ale w zestawieniu z grozą wiszącą w powietrzu sceny utrzymane w lżejszym nastroju wzmacniały jeszcze bardziej niepokój, gdyż zacierała się granica między niesamowitym a zabawnym. Z inscenizacji Augustynowicz groza wyparowała bez widowiskowych efektów, niejako bezszelestnie i bezobjawowo, nie zostawiając po sobie nawet poczucia utraty czegoś istotnego. Ostała się tylko mechanika wytwarzania pozorów emocji oraz iluzji

wartości w kościele międzyludzkim, a kto lepiej pozna tryb działania tejże mechaniki, ten zapanuje nad otoczeniem. Tym razem jednak nie pod sztandarem władzy politycznej ani dlatego, że osiągnął mistrzostwo w procederze ostrzenia samoświadomości, lecz z powodu przewagi uzyskanej drogą ćwiczenia umysłu i afektu w stylowej nonszalancji. I dopóty pozostanie swobodny i niezależny, dopóki z subtelnego wyrafinowania nie wytrąci go bezpośredni napór fizyczny ciała, czyli „dutkanie”.

Z Pijakiem łączy Henryka utrzymany w czerni strój, giętka zwinność poruszania się na scenie, jak też swoista symetria semantyczna. Obaj potrafią być mili, ale i nieprzyjemni aż po gwałtowność, tyle że w przypadku Henryka jest ona mniej ekspansywna. Porusza się on jednak równie miękko i swobodnie jak jego mroczne *alter ego* uosobione w Pijaku. Henryk wyzbyty jest zupełnie ciężaru powagi, tak charakterystycznej dla wcześniejszych kreacji tego bohatera. Przypomnę, że u Skuszanki realizował on postromantyczną matrycę artysty w stanie natchnienia, a jego protoplastami byli: Henrykiem z *Nie-Boskiej Komedii* i Kordian w drodze do komnaty cara. Jerzy Jarocki w krakowskim przedstawieniu z 1991 roku pokazał proces stwarzania człowieczeństwa w aktach woli i mowy Henryka. Intelktualny pogląd pisarza na nowoczesność reżyser przetransponował na język teatru, zachowując głębię modernistycznego w istocie pytania o sposób istnienia świata w poszczególnej ludzkiej jaźni. Świadomość indywidualna, doprowadzona do granic wolności, zмага się tu z ciemną otchłanią niewiedzy, tyle że już nie w jej maksymalistycznym wydaniu faustycznym, ale doświadczanej przez bohatera ubranego w *battle dress*. Gombrowicz zamierzył sztukę jako dzieło „genialne” w tym znaczeniu, że rzuca wyzwanie epoce niczym w swoim czasie robił to *Faust*. A że forma współczesna jeszcze nie wyłoniła się z magmy przeczucie, to i „genialność” bywa niejasna, kreowana niejako po omacku, wręcz męcząca natręctwem werbalnych i gestycznych repetycji. Henryk Jerzego Radziwiłłowicza odbył podróż do kresu nocy (wolności), by przekonać się, że pustka była na początku i będzie na końcu drogi. Nie ma już w nim żaru romantycznego ognia, gdyż możliwości poznawcze i naprawcze względem świata, jakie ożywiały jeszcze romantyków, uległy wyczerpaniu. Pozostała rezygnacja z maksymalistycznego celu na rzecz rozciągniętej w czasie próby stwarzania Formy i jej nieustannego kwestionowania w krytycznej autorefleksji.

Ślub Augustynowicz pozostaje wierny autorskiej intencji w tym sensie, że odziera teatr z widowiskowości, by w sprowadzonym do minimalizmu wykonaniu pokazać zamiar elementarnego choćby zapanowania nad rozproszeniem, nad tym bezkształtem, jakim jawi się świat współczesnemu człowiekowi. Ekspresja estetyczna ogranicza się do starannego wypowiedania słów bez żadnego namaszczenia (poza „uroczystym” Ojcem), jakby pochodziły z rejestru codziennej komunikacji, a nie z domeny debaty filozoficznej. Scenografię stanowiły: czarny podest sceny, szaro-niebieskie tło, stół z kilkoma liturgicznymi utensyliami (kielich, dzwonek, biały pas płótna-

stuły) i położonym na nim scenariuszem granej sztuki. W głębi z lewej strony znajdował się konfesjonał, a z prawej, bliżej widowni, umieszczono kilkustopniowe schodki. Usiądzie na nich kilka razy Henryk, okazjonalnie Pijak. Tak zarysowany obraz sceny syntetyzuje porządek domu-religii-wspólnoty. Jednak nie dojdzie do tego, żeby wszyscy przy stole Wieczernika - Ofiary Pańskiej zasiedli. Działa jakaś siła odśrodkowa, która wyrzuca poza archetyp wieczerzy, czyniąc zeń utracone centrum minionej formy egzystencji. Co ciekawe, destrukcja ta jest prawie niezauważalna, dokonuje się jakby mimochodem, bez rozdzierania szat. Toczy się w rytmie lekkiej gry na słowa i gesty, jakby szło o to jedynie, kto lepiej wypadnie przed publiką, kto okaże się bardziej zwinny w ludzkim aktorstwie. I nawet wtedy, gdy padają słowa uroczyste, a jest ich w tekście *Ślubu* sporo, rozdźwięk między doniosłą semantyką a lekkością mówienia nie razi. Dystans pomiędzy różnymi rejestrami języka (i poziomami człowieczeństwa) został wyraźnie skrócony, skoro tak łatwo można przejść od fraz para-religijnych do trywialnych w wydaniu Pijaka.

Nie o nostalgię za minionym łaodem tu jednak idzie, choć dostajemy bonus w postaci miłej dla ucha muzyki. Zniekształcona melodia poloneza Ogińskiego przypomina o porzuconym idealizmie, który nawet jeśli był ufundowany na iluzjach, to skutecznie porządkował rzeczywistość domu-kościola, organizował myślenie według opozycji: mądrość-głupota, naturalność-sztuczność, wolność-zamordyzm. W zakończeniu to Pijak w imitacji gry na saksofonie (bez saksofonu) da zdekonstruowaną wersję nostalgicznego motywu muzycznego, transponując kulturowy artefakt w duchu swoich czasów. A że przypomina wyglądem skinheada (wygolona głowa, czarny strój, wysokie buty), to można uznać, że jako przedstawiciel klasy niższej przejmuje we właściwy sobie sposób (bezceremonialnie) tekst kultury szlacheckiej. Jego wolność w tym właśnie się przejawia, że nie żywi już respektu wobec wyższości, że śmiało sobie poczyna w domu ziemiańskim, że w końcu stymuluje Henryka do zazdrości, nawet jeśli udawanej, to jednak wymagającej ukarania Władzia, żeby uciszyć ludzkie gadanie. Jeśli Henryka cechuje nadmiar teoretycznie roztrząsanej wolności, potęgowanej przezeń aż po uzurpację, to Pijak ma nad nim tę przewagę, że potrafi wolności skutecznie używać, by w końcu wziąć we władanie obszar dowolności, w którą zamieniła się chłodna i bezforemna w istocie świadomość Henryka (charakterystyczne dlań powiedzonko to „wszystko jedno”).

Stary świat, oparty na fundamencie powtarzalnej tradycji, odchodzi w przeszłość i nie powstrzyma tego procesu nawet powaga Ojca perorującego o potrzebie poszanowania, na nic się zdadzą psalmodie Biskupa czy zawodzenia Matki niczym lamentacyjnej płaczki. Wybrzmia jak nikomu nie wadzące formułki, pozbawione już treści, gdyż niezdolne poruszyć struny uczuciowej. Są zatem bezużyteczne, jeśli idzie o zamiar organizowania życia zbiorowego w duchu ceremonii stabilizujących hierarchię. Ekspozowana w bezpośredni sposób fizyczność zajmie puste miejsce po rytuałach. O ile komunikacja werbalna pozwalała na utrzymanie cielesnego dystansu (dlatego

Ojciec domaga się niedotykalności dla siebie i Mańki), to dutknięcie likwiduje odrębność, ustawia wszystkich na jednym poziomie niezależnie od statusu społecznego. Dlatego giętki fizycznie i mentalnie Pijak, śmiały w podchodzeniu do cudzego ciała, uosabia człowieka przyszłości: swobodnego, nieskrępowanego konwenansem, odpornego na karcenie przez tych z góry, opornego na filozoficzne dociekania, natomiast zdecydowanego w działaniu. Przypomina się puenta wiersza Herberta *Z mitologii* – w momencie kryzysu wierzeń jeszcze tylko zabobonni neurastenicy nosili w kieszeni posążek boga ironii wykonanego z soli: „Nie było wówczas większego boga. Wtedy przyszli barbarzyńcy. Oni też bardzo cenili bożka ironii. Tłukli go obcasami i wsypywali do potraw”³⁶. I tak oto dialektyka wolności wyrafinowanej (Henryk) i dowolności nieokrzesej (Pijak) dopełnia się po raz kolejny. Czyż ten pierwszy lekkością sposobu bycia na scenie nie przypomina studentów berlińskich opisanych piórem Gombrowicza w *Dzienniku*”? A drugi nie mógłby ilustrować stłumioną dynamikę nowoczesnego człowieka, stłumioną w imię utrzymania spokoju i luzu na powierzchni, ale podskórnie pulsującą emocjami, które mogą skutkować destrukcją, jeśli trafią na czas sprzyjający wzmożeniu napięć.

Przyglądamy się postaciom *Ślubu* Augustynowicz w filmowym zbliżeniu, obserwujemy oszczędną mimikę, swobodne i dalekie od teatralnego namaszczenia poruszanie się po podeście sceny. Poza ikoniczną Matką, charakterystycznym Ojcem i groteskowym Biskupem, pozostali, jak przystało na młodych, demonstrują luz i w najmniejszym stopniu nie są skrepowani dziwnością sytuacji, w której się znaleźli, może nawet tej osobliwości bytu nie zauważają. Nie porusza ich też logika mającej się nieuchronnie dokonać zbrodni. Sięgając po paradoks, rzecz by można, że fingowana sztuczność dramatu oraz jego ascetyczna inscenizacja sprzyjają niewymuszonemu stylowi zachowania uczestników scenicznej akcji. Uwolnieni o towarzyskiego ceremoniału i od aktorskiej sygnatury są rozluźnieni, jakby już nie znali innej formy niż ta kreowana na modłę minimalistyczną. Robią z niej taki użytek, że imitują zwyczajność, będąc w sytuacji jak najbardziej niezwykłej. Jak zauważył jeden z krytyków³⁷, przypomina to nieco klimat filmów starego Buñuela, gładkich na powierzchni (dyskretny urok), a podskórnie pulsujących emocjami (mrok pożądania). Tutaj wyparty z pola widzenia mrok nie zakłóca wypolerowanej powierzchni stylu bycia, został już na tyle oswojony, że wydaje się częścią naszego otoczenia (skinhead jako Pijak). Uległ konwencjonalizacji jak praktykowana na co dzień uprzejmość konwersacyjna.

Zostawiając na boku dotychczasowe interpretacje dramatu Gombrowicza, reżyserka pokazała *Ślub* jako dyskursywny traktat o wytwarzaniu sensów za pomocą języka i o stałym ich unieważnianiu przez tenże język. W szkicowo zarysowanej scenografii słowo nie może się trwale

³⁶ Z. Herbert, *Z mitologii*, [w:] idem, *Wiersze wybrane*. Wybór i oprac. R. Krynicki, Wydawnictwo a5, Kraków 2005, s. 119.

³⁷ W. Giczowski, *Dyskretny urok polskiego ziemiaństwa*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/251603.html> (dostęp: 2.01.2020).

umocować, więc i siła jego oddziaływania jest znikoma. Deformowanie odbywa się głównie na powierzchni znaczeń, bez angażowania emocji, wyrazistych gestów czy aktów woli. Wystarczy na scenie być i mówić, żeby powstały interakcje, tyle że są one dość zdawkowe, żeby nie powiedzieć nijakie. Skoro jednak nie idzie już o tajemnicę wzajemnego stwarzania, ale o gładką maskę jednostkowej swobody, przybieraną stosownie do okoliczności, to i nie należy od uczestników gry oczekiwać poważnych sporów. Zostaje nieznośnie lekka wolność, używana jak każdy inny atrybut ponowoczesnego człowieka.

Podsumowanie

Krystyna Skuszanka zmieniała nihilistyczną wymowę zakończenia sztuki Gombrowicza (tu nikt nie jest za nic odpowiedzialny), by nadać spektaklowi wymiar moralistyczny. Końcowy monolog Henryka na pustej scenie służył uwydatnieniu jednostkowej odpowiedzialności, więc bohater poddawał się osądowi widza. Chodziło zatem o pokazanie podległość nie tyle Formie, co środowisku z jego systemem przekonań i norm. To między ludźmi zachodzą procesy stanowienia sensu, jak też akty skutecznego niszczenia stabilności etycznej.

Jerzy Jarocki odsłaniał pustkę po zdjęciu zasłon, tych teatralnych (kurtyna) i tych moralnych, wpisanych w system ufundowany na religii i społecznej hierarchii. Henryk w wykonaniu Jerzego Radziwiłłowicza był indywidualnością o zwartej podmiotowej konsystencji, bohaterem intensywnie obecnym na scenie, sprawcą zdarzeń. Słowa wypowiadał mocnym głosem, co przydawało im wyrazistości, a chwilami czyniło wręcz obcesowymi, nawet opresyjnymi w stosunku do pozostałych postaci. I choć miał pełną świadomość, że „recytuje swoje człowieczeństwo”, to jednak robił to na tyle sugestywnie, że taki sposób bycia człowiekiem można było wziąć za jedyny możliwy do przyjęcia przez nowoczesną świadomość, nawet na swój sposób autentyczny w dążeniu do zapanowania nad przygodnością losu.

Ze *Ślubu* Anny Augustynowicz znika wysoki diapazon refleksji moralnej, obecny u Skuszanki, ulatniają się też dociekania poznawcze z inscenizacji Jarockiego. Międzyludzka gra w wywyższenie i deprecjację okazuje się teraz mało skomplikowana, gdyż uwolniona została od ciężaru wzajemnego stwarzania w stałym napięciu nerwów i z najwyższym wysiłkiem woli. Schodzi wręcz do poziomu towarzyskiego spotkania znajomych, którzy niczym szczególnym się nie wyróżniają. Może to być sieć powiązań na portalach społecznościowych, układ więzi mocno rozluźnionych w porównaniu z tymi, które trzymały kiedyś ludzi w zacisku rodzinno-społecznym. Na marginesie dodam, że dla niektórych odbiorców tekst podany komunikatywnie aż po granice

streszczenia-bryku traci swą teatralność na rzecz czystej dyskursywności³⁸. Jeśli bowiem wypowiadać kwestie bez artykulacyjnej podniosłości, choćby tylko markowanej, to brzmią one momentami jak zapętlone w powielaniu truizmy. Oderwany od teorii Formy tekst przynudza wtedy pojęciowym abstraktem, tym bardziej kontrastując z lekkim stylem bycia aktorów „wziętych z ulicy”. Za ich bezwiedną dezynwolturą nie musi jednak kryć się lekceważenie dla rangi problemu. Może to jedynie wybór ducha powierzchni w miejsce modernistycznego schodzenia w otchłanie głębi. Zrzucić z siebie ciężar, etyczny czy poznawczy – czyż to nie pokusa ponowoczesnego człowieka? Nasuwa się kolejne pytanie: czyż to nie nowa maska wolności, jaką dostrzegł na twarzach berlińskich studentów Gombrowicz?

³⁸ Zob. P. Zaremba, *Powtórka z Gombrowicza*, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/262607.html?josso_assertion_id=A37FE77C32926662 (dostęp: 2.02.2020).