TEATR IM. J. SŁOWACKIEGO W KRAKOWIE

ODZNACZONY ORDEREM „SZTANDAR PRACY" I KL.

ZE ZBIORÓW
Działu Dokumentacji ZG ZASP

KIEROWNICTWO ARTYSTYCZNE:
KRYSTYNA SKUSZANKA, JERZY KRASOWSKI

Witold Gombrowicz

ŚLUB

SCENOGRAFIA: WOJCIECH KRAKOWSKI
MUZYKA: ADAM WALACIŃSKI

REŻYSERIA: KRYSTYNA SKUSZANKA

PREMIERA 13 GRUDNIA 1975

Osoby:

IGNACY (Ojciec i Król)	MIKOŁAJ GRABOWSKI
KATARZYNA (Matka i Królowa)	ANNA LUTOSŁAWSKA
HENRYK (Syn i Książę)	KRZYSZTOF JĘDRYSEK
WŁADZIO (Przyjaciel i Dworzanin)	WOJCIECH PISAREK
MANIA (Służąca i Księżniczka) . .	HALINA WYRODEK
PIJAK	PAWEŁ GALIA
PIJAK PIERWSZY	FELIKS SZAJNERT
PIJAK DRUGI	STEFAN MIENICKI
KANCLERZ	JÓZEF HARASIEWICZ
SZEF POLICJI	JERZY SAGAN
BISKUP PANDULF	LESZEK KUBANEK
DYGNITARZ — ZDRAJCA . .	WOJCIECH KRUPIŃSKI
DAMY:	LIDIA KORWIN, EWA STOJOWSKA, MARIA ŚWIĘTONIOWSKA IWONA ŚWIDA
ZBIRY, LOKAJE	***

Układ tańców: ZOFIA WIĘCŁAWÓWNA

Asystenci reżysera:

Barbara Drwota, Ewa Kutryś-Salawa, Jan Nowak, Wojciech Pisarek, Jan Sycz (Studenci Wydziału Reżyserii Dramatu PWST im. L. Solskiego w Krakowie)

Spektakl prowadzi: ZOFIA JABURKOWA
Kontrola tekstu: ANTONI MAREK

W. Gombrowicz w Vence, 1966
Fot. B. Paczowski

Jerzy Jarzębski

WITOLD GOMBROWICZ

Witold Gombrowicz urodził się 4 sierpnia 1904 r. w majątku Małoszyce w powiecie opatowskim. Oddajemy mu głos już na samym wstępie, by ujrzeć go — tak jak sam się widział — osadzonego w sytuacji „przejściowej", nieokreślonej:

Pochodzę z rodziny szlacheckiej, która przez jakieś czterysta lat miała posiadłość na Żmudzi, niedaleko Wilna i Kowna. Ta moja rodzina była nieco lepsza pod względem stanu posiadania, urzędów, koligacji, od przeciętnej szlachty polskiej, ale nie należała do arystokracji. Nie będąc hrabią miałem pewną ilość ciotek hrabin, ale hrabiny też nie były w najlepszym gatunku, były takie sobie.

W roku 1863 car rosyjski konfiskuje memu dziadkowi, Onufremu Gombrowiczowi, jego majątki Lenogiry, Mingayłów i Wysoki Dwór, za rzekomy udział w powstaniu polskim. Dziadek przenosi się w Sandomierskie (200 km na południe od Warszawy) gdzie za resztki pieniędzy kupuje mały folwark. Jego syn, a mój ojciec, Jan, żeni się z posażną córką Ignacego Kotkowskiego, właściciela dóbr Bodzechów, i kupuje majątek Małoszyce, gdzie ja się urodziłem.

Mój ojciec nie był tylko obywatelem ziemskim, pracował także w przemyśle. Rozpoczął tę pracę jako dyrektor fabryki papieru w Bodzechowie, należącej do mego dziadka Kotkowskiego, a potem zajmował rozmaite stanowiska w zarządzie dużych przedsiębiorstw przemysłowych.

Tak więc w owej proustowskiej epoce, na początku stulecia, byliśmy rodziną wykorzenioną, o sytuacji społecznej niezbyt jasnej, pomiędzy Litwą a Kongresówką, pomiędzy wsią a przemysłem, pomiędzy tzw. lepszą sferą a średnią. To tylko pierwsze z tych „pomiędzy", które w dalszym ciągu rozmnożą się wokół mnie do tego stopnia, iż prawie staną się moim miejscem zamieszkania, moją właściwą ojczyzną.

Dzieciństwo spędza Gombrowicz w wiejskim dworze [...].

W 1911 r. Witold wraz z rodziną przenosi się do Warszawy. Tutaj uczy się początkowo prywatnie, a następnie kończy gimnazjum św. Stanisława Kostki. W roku 1922 wstępuje na Wydział Prawa Uniwersytetu Warszawskiego [...].

W 1927 r. Gombrowicz kończy studia i, po aplikacji w warszawskim sądzie grodzkim, wyjeżdża do Paryża celem uzupełnienia wykształcenia w L'Institut des Hautes Etudes Internationales,

W. Gombrowicz, 1930 r.

a potem jedzie na wycieczkę w Pireneje. Po powrocie zamierza rozpocząć aplikację adwokacką w Radomiu, ale projekt ten udaremnia negatywne stanowisko tamtejszej palestry, którą razą lewicowe poglądy Gombrowicza. Przyspiesza to zapewne rozpoczęcie kariery literackiej młodego prawnika. W 1933 r. debiutuje tomem opowiadań „Pamiętnik okresu dojrzewania", który zyskuje mu uznanie w dość wąskim kręgu intelektualistów. W latach trzydziestych Gombrowicz ma już stały stolik i krąg kibiców w kawiarni „Ziemiańska", gdzie zbierała się wówczas śmietanka Warszawy; wykorzystuje tam swoje zamiłowanie do aranżowania niecodziennych, prowokujących sytuacji, do eksperymentów na ludzkich charakterach. Jest już wówczas Gombrowicz dość znanym eseistą, sławę jednak przynosi mu dopiero powieść „Ferdydurke", która wzbudza — natychmiast po ukazaniu się w 1937 r. — niezwykle burzliwą dyskusję. Przed wybuchem wojny publikuje jeszcze Gombrowicz trzy opowiadania oraz sztukę „Iwona, księżniczka Burgunda" (1938) i powieść sensacyjną „Opętani" (1939), drukowaną pod pseudonimem. Wszystkie te utwory ukazały się w czasopismach.

W końcu sierpnia 1939 r. pisarz opuszcza Polskę i udaje się transatlantykiem „Chrobry" do Argentyny. Tam zastaje go wy-

buch wojny. Znalazłszy się na obcej ziemi, w położeniu bankruta, Gombrowicz widzi w tej nowej sytuacji szansę na rozwój własnej osobowości, na powtórną młodość. Trudności materialne zmuszają go do przyjęcia nudnej, urzędniczej posady w Banku Polskim, jednocześnie jednak pisarz nawiązuje kontakt z młodzieżą literacką Buenos Aires, uroda i świeżość Argentyny poczynają go fascynować. W tym okresie powstaje powieść „Trans-Atlantyk" i dramat „Ślub", wydane w 1953 r. w Paryżu. Gombrowicz pozostaje w Argentynie prawie 24 lata, robiąc w tym czasie jedynie krótkie wycieczki do pobliskiego Urugwaju, Argentyna, jak twierdzi, staje się jego drugą ojczyzną. W 1953 r. Gombrowicz rozpoczyna w prasie emigracyjnej druk powstających sukcesywnie odcinków „Dziennika", którego trzy tomy ukazują się w wydaniu książkowym w latach 1957, 1962, 1966 w Paryżu.

W latach 1956—1958 wydaje się prócz „Dziennika" w kraju całą dotychczasową twórczość Gombrowicza. Akceptuje go też — nie bez oporów — emigracja (po atakach na „Trans-Atlantyk", następna powieść — „Pornografia", 1960 — otrzymuje doroczną nagrodę literacką).

Wiosną 1963 r. Gombrowicz otrzymuje roczne stypendium Fundacji Forda na pobyt w Berlinie Zachodnim. Opuszcza na stałe Argentynę i przenosi się do Europy. [...]

Po okresie berlińskim spędza Gombrowicz parę miesięcy w Paryżu, potem w Royaumont i w La Messuguière koło Grasse. Od października 1964 r. mieszka w Vence, na południu Francji. Wydaje powieść „Kosmos" (1965) i sztukę „Operetka" (1966). W 1968 r. wychodzi mała, wydana po polsku i po francusku książeczka „O Dantem".

W ostatnim okresie życia Gombrowicz zyskuje międzynarodową sławę, a książki jego tłumaczone są na liczne języki: do 1971 r. podjęto już przekłady na 16 języków. W roku 1967 pisarz otrzymuje międzynarodową nagrodę literacką Fromentor.

Gombrowicz umiera w Vence 24 lipca 1969 r.

[*Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1974]

Witold Gombrowicz

„ŚLUB" ZACZĄŁEM PODCZAS WOJNY

Komponował mi się z wolna 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 chytrość, chytre domniemanie, że łatwiej napisać dzieło „wielkie" niż „dobre". Genialność wydawała mi się łatwiejsza...

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

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

Zdarzyło mi się wtedy gdym pisał:

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

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

G.: — Przetłumaczyłem go na hiszpański przy pomocy mego przyjaciela Aleksandra Russovicha i dzięki pomocy Cecylii Debenedetti, oraz Stanisława Odyńca, został wydany w Buenos Aires. Nie został zauważony przez sfery artystyczne tej stolicy. W 1963 zainteresował się nim Jerzy Levelli, młody argentyński reżyser przebywający w Paryżu. Wystawił go w Théâtre Recamier i ta świetna inscenizacja stała się początkiem jego szybkiej kariery, jako reżysera. Potem „Ślub" znalazł innego wielkiego reżysera w osobie Alfa Sjöberga, który wprowadził go na deski Królewskiego Teatru Dramatycznego w Sztokholmie. Sjöberg włożył ogromną pracę i zapał w opracowanie „Ślubu", a też potem „Iwony", i obie sztuki odniosły wielki sukces. Trzecia realizacja „Ślubu" na wielką skalę miała miejsce w Schiller-Theater, w Berlinie Zachodnim, gdzie po premierze naliczono pięćdziesiąt jeden rideaux. To znów winienem reżyserowi Ernestowi Schröderowi i świetnemu zespołowi aktorów. Niestety, tak się złożyło, że żadnego z tych przedstawień widzieć nie mogłem. W ogóle nie byłem w teatrze od trzydziestu lat co najmniej, piszę sztuki, ale do teatru nie chodzę... sam nie wiem, dlaczego... z lenistwa...

R.: — Jak pan umieszcza swoje sztuki wobec teatru Becketta i Ionesco?

G.: — Ja ich nie umieszczam. Umieszczają je krytycy. Kiedy „Iwona" i „Ślub" startowały w Paryżu, pisano, że to „teatr absurdu Becketta i Ionesco". Ale „Iwona" to rok 1936, a „Ślub" 1946, kiedy jeszcze o tych autorach nikt nic nie słyszał. Poza tym mój teatr nie jest absurdalny.

Tak, „Ślub" jest senny i pijany i szalony, ja sam nie umiałbym odczytać go w całości, tyle tu mroku. I ma rację reżyser, który pozwala tej sfinksowej formie kształtować się dowolnie, ryczeć, szaleć, dbając jedynie o jakąś prawie muzyczną jedność tego ceremoniału. Mimo to jednak „Ślub" ma akcję, która trzyma się kupy, i nie ma powodu, aby ona nie została udostępniona widzowi. Chciałbym, Dominiku, aby te nasze rozmowy mogły stać się czymś w rodzaju przewodnika po moich utworach, więc opowiem, co „Ślub" opowiada. Może z tego jaki reżyser skorzysta.

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

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

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

„Nietykalny jak król" wołają szyderczo pijacy.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Koniec aktu drugiego.

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

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

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

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

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

[*Dominique de Roux, Rozmowy z Gombrowiczem*, Paryż 1969]

Witold Gombrowicz

O „ŚLUBIE"

„Ślub" bez teatru jest jak ryba bez wody — tak, bo to nie tylko dramat pisany dla teatru, ale, przynajmniej w zamierzeniu swoim to sama wyzwalająca się teatralność istnienia [...]

Największa trudność na tym polega, że „Ślub" nie jest opracowaniem artystycznym jakiegoś problemu czy sytuacji (do czego przyzwyczaiła nas Francja), ale luźnym wyładowaniem wyobraźni, wytężonej, 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 swój dom zmieniony w karczmę, narzeczoną w dziewkę. Pragnąc odzyskać przeszłość, człowiek ten ogłasza ojca swojego królem, w narzeczonej chce widzieć dziewicę. Daremnie. Gdyż nie tylko świat mu zrujnowano, on sam uległ ruinie i już skończyły mu się tamte uczucia... Natomiast na gruzach dawnego odsłania się świat nowy, 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 druzgoce.

To anegdota... Ale nie wyczerpuje ona treści „Slubu", 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 celebracja świętego obrządku nowego i nieznanego. Stawania się... Więc „Ślub" na scenie powinien stać się górą Synaj, pełną mistycznych objawień, chmurą brzemienną tysiącem znaczeń, rozpędzoną pracą wyobraźni i intuicji, Grand Guignolem, obfitującym w igraszki, zagadkową missa solemnis na przełomie czasów u stóp niewiadomego ołtarza. Ten sen jest 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 przeczuciem nadchodzących czasów, jako nabożeństwo przyszłości — powinien 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 zapominajcie, że jego ostateczny tragizm polega na przerażeniu człowieka, który widzi, że kształtuje się w sposób dla siebie nieprzewidziany — na rozdźwięku pomiędzy człowiekiem a formą.

*

Chciałbym przynajmniej powiedzieć, jak wyobrażam sobie w ogólnych zarysach reżyserię 1-ego aktu.

Pierwsza scena Henryk — Władzio: nostalgiczna, gniotąca melodia snu i patos Henryka w próżni i „łatwość" Władzia, przerażająca łatwość młodości. A „hola" jak zaklęcie, narastające sobą i rodzące oczekiwanie.

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:

„Tak by się zdawało
Ale nie jest to zupełnie pewne"

oraz

„Ja nie mogę mówić po prostu"

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 uczty. 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 „świnią", 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 („Mańka, ogórki!... W sam krucyfiks!") czyni to jakby się stowarzyszał w jakimś obrządku. A gdy w pewnej chwili mówi do siebie „Kiedy to wszystko

się skończy?", Pijak, jakby wychodząc z roli, odpowiada: „Prędko" i przez chwilę następuje jedno z tych, typowych dla „Ślubu", zawieszeń 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, poniżającemu. (Świnia — świnia), powinno zabrzmieć należycie, poparte okrzykami „król, król!" i ukazaniem się Dostojników. Dostojnicy niechaj ukażą 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, tryumfalna 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 ciebie ciekawi. Wprowadzaj ich siłą w swoje sprawy, nawet w te, które dla nich są obojętne. Zmuszaj, aby się zainteresowali tym, co ciebie 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" pożądają. Idzie jednak o to, aby „ja" nie było przemycane jak towar zakazany. Czego nie znosi „ja"? Połowiczności. lękliwości, wstydliwości.

[*Dziennik* 1953—56, Paryż 1957]

FERDYDURKE
(fragmenty)

Sen, który mię trapił w nocy i obudził, był wykładnikiem lęku. Nawrotem czasu, który powinien być zabroniony naturze, ujrzałem siebie takim, jakim byłem, gdym miał lat piętnaście i szesnaście — przeniosłem się w młodość — i stojąc na wietrze, na kamieniu, tuż koło młyna nad rzeką, mówiłem coś, słyszałem dawno pogrzebany swój głosik koguci, piskliwy, widziałem nos niewyrośnięty na twarzy niedokształtowanej i ręce za wielkie — czułem niemiłą konsystencję tej fazy rozwoju pośredniej, przejściowej. Zbudziłem się w śmiechu i w strachu, bo mi się zdawało, że taki jaki jestem dzisiaj, po trzydziestce, przedrzeźniam i wyśmiewam sobą niewypierzonego chłystka, jakim byłem, a on znowu przedrzeźnia mnie — i równym prawem — że obaj jesteśmy sobą przedrzeźniani. Nieszczęsna pamięci, która każesz wiedzieć, jakimi drogami doszliśmy do obecnego stanu posiadania! [...]

*

Wspomnienia. Przekleństwem ludzkości jest, iż egzystencja nasza na tym świecie nie znosi żadnej określonej i stałej hierarchii, lecz że wszystko ciągle płynie, przelewa się, rusza i każdy musi być odczuty i oceniony przez każdego, a pojęcie o nas ciemnych, ograniczonych i tępych jest nie mniej doniosłe niż pojęcie bystrych, światłych i subtelnych. Gdyż człowiek jest najgłębiej uzależniony od swego odbicia w duszy drugiego człowieka, chociażby ta dusza była kretyniczna. I stanowczo przeczę zdaniu tych moich kolegów po piórze, którzy w odniesieniu do opinii tępych przyjmują postawę artystokratyczną i wyniosłą głosząc, że odi profanum vulgus. Cóż to za tani, uproszczony sposób uchylania się od rzeczywistości, jakże nędzna ucieczka w kłamaną wyniosłość! Wręcz przeciwnie, twierdzę, że im bardziej opinia jest tępa i ciasna, tym bardziej jest dla nas ważka i paląca, zupełnie tak samo, jak ciasny trzewik dotkliwiej daje się we znaki niż trzewik dobrze dopasowany do nogi.

*

Tym razem nie był to sen — naprawdę pod piecem stał sobowtór. Spostrzegłem jednak, że boi się jeszcze bardziej ode mnie: stał z głową pochyloną, ze wzrokiem opuszczonym, z rękami wzdłuż boków — lęk jego dodał mi odwagi. Ukradkiem spod kołdry patrzyłem jakby nie na siebie i widziałem tę twarz, która

była moją i nie moją. Wyłaniała się ona z głębokiej i ciemnej zieleni, sama zielona jaśniej — to oblicze, które nosiłem na sobie. Oto nos mój... oto moje usta... oto uszy moje, dom mój. Witajcie, znajome kąty! Jak znajome! [...]

Nie mogłem nie patrzeć. A więc taki byłem. Dziwny, doprawdy, jak pani de Pompadour. I przypadkowy. Dlaczego taki, a nie inny? Efemeryda. Wady i usterki wypełzały mu na światło dzienne, on zaś stał skulony, podobny do stworzeń nocnych, które światło wydaje na łup — jak szczur przyłapany na środku pokoju. I szczegóły uwydatniały się coraz lepiej, coraz straszniej, zewsząd wyłaziły mu części ciała, pojedyncze części, a te części były dokładnie określone, skonkretyzowane... do granic haniebnej wyrazistości... do granic hańby... Widziałem palec, paznokcie, nos, oko, udo i stopę, a wszystko wyprowadzone na wierzch — jak zahipnotyzowany wstałem i uczyniłem krok ku niemu. Drgnął i zamachał ręką — jakby mnie przepraszał za siebie i mówił, że to nie to i wszystko jedno — pozwól, wybacz, zostaw... ale gest, poczęty ostrzegawczo, skończył się jakoś nikczemnie — ruszyłem na niego — i nie mogąc już powstrzymać wyciągniętej ręki trzasnąłem w twarz z pełnym zamachem. Precz! Precz! Nie, to wcale nie ja! To coś przypadkowego, coś obcego, narzuconego, jakiś kompromis pomiędzy światem zewnętrznym a wewnętrznym, to wcale nie m o j e ciało! Jęknął i znikł — dał susa. A ja zostałem sam, a właściwie nie sam — gdyż nie było mnie, nie czułem, abym był, i każda myśl, każdy odruch, czyn, słowo, wszystko wydawało się nie moje, lecz jakby gdzieś ustalone poza mną, zrobione dla mnie — a ja właściwie jestem inny! I wtedy straszne ogarnęło mnie wzburzenie. Ach, stworzyć formę własną! Przerzucić się na zewnątrz! Wyrazić się! Niech kształt mój rodzi się ze mnie, niech nie będzie zrobiony mi!

[W. Gombrowicz, Ferdydurke, Warszawa 1957]

Witold Gombrowicz

NIE MOGŁEM ZNALEŹĆ FORMY NA WYPOWIEDZENIE MEJ RZECZYWISTOŚCI...

W takim razie nie warto było zabierać się do pisania. Sztuka, która nie zdoła zapewnić swemu twórcy autentycznego istnienia w sferze duchowej, jest tylko nieustającym wstydem, upokarzającym świadectwem partactwa. Co chwila widziałem, jak któryś z „kolegów" przyswajał sobie jakąś wiarę, postawę ideologiczną czy estetyczną, w nadziei, że w końcu stanie się rzeczywistym pisarzem — i to naturalnie kończyło się serią grymasów, piramidą zgrywy, orgią nierzeczywistości.

Zamknąłem się w sobie, zdecydowany żyć tylko własnym życiem, jakie by ono nie było, widzieć własnymi oczami — i sądziłem, że gdy kategorycznie zdołam być sobą, odkryję twardy grunt pod stopami. Ale wkrótce stało się oczywiste, że ten krańcowy indywidualizm nie mógł, sam przez się, uczynić mnie ani bardziej rzeczywistym, ani bardziej twórczym. Nie rozwiązywał niczego, a przede wszystkim nie rozwiązywał języka. Czymże bowiem było to „ja", na którym chciałem się oprzeć? Czyż nie było urobione przez przeszłość i przez współczesność — czyż taki, jaki byłem, nie byłem konsekwencją rozwoju polskiego? Nic z tego, co robiłem, mówiłem, myślałem, pisałem nie zadawalało mnie i chyba znane wam to uczucie — gdy spostrzegacie, że wciąż mówicie nie to, cobyście chcieli, gdy tekst napisany przez was brzmi wam pretensjonalnie, głupio, fałszywie, gdy wszystkie spaczenia waszego wychowania, wpływy, jakie was ukształtowały, nałogi, jakie wam zaszczepiono, gdy cała wasza niedojrzałość w obliczu naczelnych zagadnień bytu i kultury uniemożliwia wam formę. Nie mogłem znaleźć formy na wypowiedzenie mej rzeczywistości, znaleźć swego miejsca. W tych warunkach mogłem tylko — i tak napisałem w „Ferdydurke" — udawać pisarza (wzorem innych kolegów).

Trudność w tej rzeczy jest tylko jedna, ale nie do przeskoczenia — że z próżnego i Salomon nie naleje. Być sobą? Tak, ale jeśli się jest niedojrzałością?...

Stąd objawiło mi się paradoksalnie, że jedyny sposób, w jaki ja, Polak, mogłem stać się zjawiskiem pełnowartościowym w kulturze, był ten: nie ukrywać mojej niedojrzałości, ale przyznać się do niej; i z tygrysa dotychczas mnie pożerającego uczynić rumaka, którego dosiadłszy mógłbym może nawet dalej zajechać niż tamci, zachodni ludzie, „określeni"... Na pierwszy rzut oka nie wygląda

to groźnie jako program i hasło bojowe — ot, jeden więcej kaprys intelektu, szukającego dróg wyjścia... ale gdy wniknąłem (podczas pisania „Ferdydurke") w jego konsekwencje, wyraźniej dostrzegłem druzgocącą ich przewrotność. Cóż to znaczyło? Należało po prostu postawić wszystko do góry nogami, począwszy od samych Polaków. Z Polaka dumnego z siebie, pyszniącego się sobą, zakochanego w sobie, uczynić istotę jak najostrzej świadomą swej niedostateczności i tymczasowości — i tę ostrość widzenia, bezwzględność w nieukrywaniu słabości, uczynić siłą. [...] zadaniem naszym nie byłoby już wówczas wypracowanie jakiejś określonej polskiej formy, lecz uzyskanie nowego podejścia do formy jako do czegoś, co wciąż jest przez ludzi stwarzane, a nigdy ich nie zadawala. Więcej jeszcze: trzeba by wykazać, że wszyscy są tacy jak my, to jest ujawnić całą niedostateczność człowieka cywilizowanego wobec kultury, która go przerasta.

Chodziło tu ni mniej ni więcej tylko o przewekslowanie z człowieka mającego formę na człowieka (dotyczy to także narodu) wytwarzającego formę — recepta sucha, ale zmieniająca nagle i niespodziewanie cały polski sposób bycia na świecie. Co do mnie, nie przejmowałem się szaleńczym ogromem tej rewolucji [...] Programy nie przerażały mnie, ponieważ nie poruszał mną program, ale wewnętrzna konieczność. Artysta nie jest od rozumowania — nie jest od szeregowania sylogizmów, ale od tworzenia obrazu świata, on nie odwołuje się do cudzego rozumu, tylko do cudzej intuicji. Opisuje świat tak, jak go odczuwa, i oczekuje, że odbiorca, odczuwszy go w ten sam sposób, powie: tak, tak jest, to jest rzeczywistość i bardziej rzeczywista od tego, co dotąd rzeczywistością nazywałem — choć może nawet obaj, artysta i odbiorca, nie umieliby logicznie udowodnić, dlaczego to jest właśnie bardziej rzeczywiste. Mnie więc wystarczało, że od tej strony zalatywał mnie podmuch autentycznego życia. Parłem w tym kierunku na oślep dlatego po prostu, że każdy krok ku temu czynił moje słowo silniejszym i moją sztukę prawdziwszą. Resztą zupełnie się nie przejmowałem. Reszta — prędzej czy później — zrobi się sama.

*

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

Wejdź 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

W. Gombrowicz w Vence, 1965 r.
Fot. B. Paczowski

z rzeczywistością, dążąc tylko do zaspokojenia potrzeb twojej wyobraźni.

Podczas tej powtórnej redakcji wyobraźnia twoja przyjmie już pewien kierunek — i dojdziesz 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 to wszystko jeszcze raz. Tak postępując ani się spostrzeżesz, kiedy wytworzy ci się szereg scen kluczowych, metafor, symboli [...] I wszystko zacznie ci się pod palcami zaokrąglać mocą 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 chwilę nad nim panować.

*

Nie może być chyba w sztuce ważniejszego zadania niż to właśnie: wypowiadać siebie. Nie powinniśmy nigdy tracić z oczu prawdy, że wszelki styl, wszelka określona postawa formuje się przez eliminację i jest w gruncie rzeczy zubożeniem. Nie powinniśmy przeto nigdy pozwolić, aby jakakolwiek postawa redukowała zbytnio nasze możliwości, stając się kneblem na ustach —

a gdy idzie o tak sztuczną, ba, nicomal pretensjonalną postawę jak „śpiewaka", tym bardziej należałoby nam mieć się na baczności. Lecz my, jak dotąd, jeśli idzie o sztukę, o wiele więcej poświęcamy wysiłku i czasu doskonaleniu się w takim albo innym stylu, w takiej lub innej postawie, niż temu aby zachować w stosunku do nich wewnętrzną suwerenność i swobodę, aby wypracować właściwy stosunek pomiędzy nami a naszą postawą. Zdawałoby się, iż Forma jest dla nas wartością samą w sobie, niezależnie od tego, o ile nas wzbogaca lub zubaża. Zapamiętale doskonalimy sztukę, ale niewiele przejmujemy się pytaniem, do jakiego stopnia zachowała ona jeszcze jakiś związek z nami. Pielęgnujemy Poezję, nie bacząc, iż to co piękne niekoniecznie musi być „twarzowe". Jeżeli więc chcemy, aby kultura nie straciła wszelkiego związku z jednostką ludzką, musimy od czasu do czasu przerwać naszą pracowitą twórczość i skontrolować, czy to co wytwarzamy, nas wyraża.

Istnieją dwa sprzeczne rodzaje humanizmu: jeden, który moglibyśmy nazwać religijnym, usiłuje rzucić człowieka na kolana przed dziełem kultury ludzkiej, zmusza nas, abyśmy wielbili i szanowali, na przykład, Muzykę, albo Poezję, albo Państwo, albo Bóstwo; ale drugi, bardziej krnąbrny prąd ducha naszego, stara się właśnie o przywrócenie człowiekowi jego suwerenności i niezależności w stosunku do tych Bogów i Muz, które, ostatecznie, są jego, człowieka, tworem. W tym ostatnim przypadku słowo „sztuka" pisze się z małej litery. I niewątpliwą jest rzeczą, że styl, który potrafi objąć obie te tendencje, jest pełniejszy, autentyczniejszy i ściślej odzwierciedla antynomiczność natury naszej niż styl, który ze ślepą krańcowością wyraża jeden tylko z tych dwóch biegunów naszego uczucia.

Ostatnie zdjęcie W. Gombrowicza z żoną, maj 1969
Fot. H. Garthe

*

[...] Świat mój jest pozbawiony Boga. W świecie tym ludzie wzajemnie się stwarzają. Uzależnienie człowieka od człowieka, ujrzenie człowieka w ciągłym twórczym związku z innymi, przenikającym na wskroś, dyktującym najbardziej „osobiste" uczucie. Tak jest w „Ferdydurke" i w „Ślubie".

To jeszcze nie wszystko. Zawsze starałem się artystycznie uwydatnić tę „sferę międzyludzkiego", która, w „Ślubie" na przykład, urasta do wyżyn siły twórczej przewyższającej świadomość indywidualną, czegoś nadrzędnego, jedynego dostępnego nam bóstwa. Tak dzieje się, ponieważ między ludźmi wytwarza się element Formy, który określa każdego człowieka z osobna. Jestem jak głos w orkiestrze, który musi dostroić się do jej brzmienia, znaleźć miejsce swoje w jej melodii; lub jak tancerz dla którego nie tyle jest ważne co tańczy, ile to by złączył się z innymi w tańcu. Stąd ani myśl moja, ani uczucia nie są naprawdę wolne i własne; myślę i odczuwam „dla" ludzi, aby zrymować się z nimi; doznaję spaczenia w następstwie tej najwyższej konieczności: zestrojenia się z innymi w Formie. [...]

[*Dziennik* 1953—56, Paryż 1957]

Układ tekstu w finale przedstawienia

Ukazuje się martwe ciało WŁADZIA

SZEF POLICJI Zabity. Trup.
OJCIEC Trup.
MATKA Umarł.
PIJAK *(zdumiony)*
Trup. Zabił sam siebie? Po co zabił?
HENRYK Z mojego rozkazu! ...

Rozpada się budowa sceny. POSTACI SNU znikają. Pozostają na scenie TRUP WŁADZIA i HENRYK

POSŁOWIE HENRYKA DO WIDOWNI:

— O, ja doskonale wiem, że to nieprawda!
A jednak
Panowie
Damy
Klęknijcie, pochylcie głowy
gdyż zamiast ślubu... tu pogrzeb!
[...]
Formujcie żałobny orszak!
[...]
Ja nic, nic, nic nie wiem, nic nie rozumiem!
Kto z was twierdzi, że rozumie, ten kłamie!
[...]
Niepojęta melodia! Obłędny taniec! Niejasny marsz!
I ziemski, ludzki kościół,
Którego jestem kapłanem!
[...]
Tu nikt za nic nie jest odpowiedzialny!
Odpowiedzialności w ogóle nie ma! [?]
Jeżeli jednak jest trup, to musi być pogrzeb,
a jeśli musi być pogrzeb, to niech czterech z
was stanie tu przy mnie
On i ja... Czterech i czterech... Tam i tu...
[...]
I mówię...
Niech wasze ręce
Mnie... dutkną...
[...]
Na darmo chciałbym wydrzeć się z siebie do was
Tak, jestem uwięziony ...

(„Ślub")

WYKAZ SKRÓTÓW W „ŚLUBIE" WITOLDA GOMBROWICZA
(oznaczenie wg wyd.: Witold Gombrowicz, „Trans-Atlantyk". „Ślub", Czytelnik, Warszawa 1957)

s. 143 — (Henryk) Matka — ukazują mi się; oraz: (Henryk) I nie będę — syn wojny!
s. 143—144: (Ojciec) że z pokolenia — (Henryk) zupełnie co innego.
s. 148—149: (Henryk) Dlaczegobyś — po stole
s. 149: (Matka) Powiedział — (Ojciec) a to dopiero!
s. 161: (Ojciec) Rety! — o, Henryk
s. 165: (Henryk) Przyjemność — (Ojciec) dobrze bendzieżżż
s. 165—166: (Henryk) Czy można — (Matka) w poniewierce!
s. 169—170: (Ojciec) Precz — a Do tego
s. 172: (Władzio) Najważniejsze — (Henryk) właśnie!
s. 176—177: (Henryk) Ten człowiek — (Ojciec) żeby nie było...
s. 181—182: (Henryk) Albo złapano — jest możliwe
s. 182: (Henryk) Choćbym — nie jest szaleńcem?; oraz: (Henryk) Szał nasz — się oddaję!
s. 188—189: (Henryk) Rozumiesz — ciasteczek?
s. 189: (Henryk) Ach, dałem — ambasadorze!
s. 194—196: (Obaj) O, o! My tylko — (Henryk) co wypada.
s. 201: (Ojciec) a jeśli to mówię — nie, nie znam...
s. 203: (Henryk) Dość już — sobie udzielę.
s. 204: (Pijak) Najjaśniejszy — (Henryk) spodoba.
s. 213: (Henryk) Oni zdradzają — brzoskwinie...
s. 214—215: (Kanclerz) Pan nasz — (Henryk) porządek!
s. 215—216: (Henryk) Czy zwariowała — (Szef) niemiłe...
s. 216—218: (Ojciec) Mnie, mnie pobili — dmie...
s. 221—222: (Henryk) Znów wali — Ale teraz
s. 223—224: (Henryk) Która godzina — że i ty może...
s. 226: (Henryk) Między nami — przywiodła?
s. 231—232: (Henryk) Zaraz — z ludzi!
s. 232: (Henryk) Na balu — najprzód
s. 235—236: (Henryk) Sen? — Ja sam. Ja sam.
s. 239—240: (Henryk) Ta baba — (Lokaje) Oporto.
s. 246: (Henryk) Zjadłbym — rozmówki uboczne...
s. 246—248: (Kanclerz) Ty ślub — (Henryk) uwaga!
s. 252—253: (Pijak) Świnio — (Henryk) dudtknąć!
s. 255—256: (Wszyscy) Król — (Pijak) Skończyło się.
s. 256—257: (Kanclerz) Pogrzeb — (Ojciec) żałobny!
s. 257: (Henryk) Wy — dym!
s. 257—258: (Pijak) Którego — (Henryk) nie wiem
s. 258: (Matka) Dziecino — (Henryk) do ciebie
s. 259 (Henryk) Zaraz — żałobny

W repertuarze:

Juliusz Słowacki

„LILLA WENEDA"

UKŁAD TEKSTU I REŻYSERIA:
KRYSTYNA SKUSZANKA

●

Stanisława Przybyszewska

„SPRAWA DANTONA"

OPRACOWANIE TEKSTU I REŻYSERIA:
JERZY KRASOWSKI

●

William Szekspir

„OPOWIEŚĆ ZIMOWA"

OPRACOWANIE TEKSTU I REŻYSERIA:
KRYSTYNA SKUSZANKA

●

Henryk Ibsen

„PEER GYNT"

OPRACOWANIE TEKSTU I REŻYSERIA:
KRYSTYNA SKUSZANKA

●

Stefan Żeromski

„SUŁKOWSKI"

OPRACOWANIE TEKSTU I REŻYSERIA:
JERZY ZEGALSKI

●

Jarosław Marek Rymkiewicz

„ULANI"

REŻYSERIA:
JERZY KRASOWSKI

●

Witold Gombrowicz

„ŚLUB"

REŻYSERIA: KRYSTYNA SKUSZANKA

●

NAJBLIŻSZA PREMIERA

Edward Bond

„MORZE"

REŻYSERIA: JERZY ZEGALSKI

Z-CA DYR. D/S TECHNICZNYCH INŻ. ZBIGNIEW JAWORSKI
Z-CA KIEROWNIKA TECHNICZNEGO
ALEKSANDER MROWIEC
KIEROWNICY PRACOWNI:
SCENOTECHNICZNEJ
ROMAN FENIUK
ELEKTRYCZNEJ
EUGENIUSZ WIECHEĆ
ELEKTRO-AKUSTYCZNEJ I REALIZACJA AKUSTYCZNA
ZBIGNIEW JANIK
KRAWIECKIEJ DAMSKIEJ
BRONISŁAWA KOREJBO
KRAWIECKIEJ MĘSKIEJ
JÓZEF ŁAPAJ
PERUKARSKIEJ
TADEUSZ DOMICZEK
REALIZACJA ŚWIATŁA
RYSZARD STAROBRAŃSKI
BRYGADIER SCENY
WŁODZIMIERZ KOPACZ

Przy palarni na I piętrze
czynny w przerwach bar kawowy
prowadzony przez kawiarnię
„Stare Mury"

Redaktor: Hanna Sarnecka-Partyka
Opracowanie graficzne: Jolanta Świętek

BEZPŁATNE

Cena zł 8.—

Druk. Nar. Zakł. Nr 6, ul. E. Orzeszkowej 7, Kraków, zam. 744/75, Z-27/9200

ZE ZBIORÓW
Działu Dokumentacji ZG ZASP

DW. 664/74. 35 000. S-70/3654