

Herta Schmid

"Nagi palce" : teatralizacja przedmiotów w "Ślubie" Witolda Gombrowicza

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 76/4, 29-51

1985

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

HERTA SCHMID

„NAGI PALEC”

TEATRALIZACJA PRZEDMIOTÓW W „ŚLUBIE” WITOLDA GOMBROWICZA

Ślub jest z pewnością najtrudniejszym spośród trzech ukończonych dramatów Gombrowicza¹. „Trudna” jest inscenizacja teatralna sztuki — aby zapewnić prawidłową jej realizację, autor opatrzył hiszpańskie wydanie 30 wskazówkami reżyserskimi, uwydatniającymi antypsychologiczną i antyrealistyczną koncepcję ról; „trudna” jest jednak także semantyczna interpretacja, której dokonywać ma odbiorca. Trudność tę odnosi Gombrowicz również do siebie, w tym stopniu, w jakim własny komunikat teatralny staje się wyzwaniem dla niego samego jako adresata. Gombrowicz wymienia sen jako podstawową metodę kodowania komunikatu. *Ślub* jest grą snu, w której autor próbuje odgadnąć kontury rzeczywistości przyszłej, powstającej na gruzach naszego świata².

Wskazane przez Gombrowicza słowo-klucz „sen” powinno być podstawą analizy usiłującej wyjaśnić „trudny” język formy i semantykę tej sztuki. Należy przy tym rozróżnić dwa aspekty tego zasadniczego pojęcia. „Sen” określa z jednej strony logikę dramatu stającego się grą snu — perspektywa ta nawiązuje do tradycji Calderona i Strindberga. Charakterystycznymi cechami tradycji gry snu są swobodna wzajemna przenikalność różnych płaszczyzn akcji i nie motywowana zmienność ról jednej i tej samej postaci. Z drugiej strony „sen” oznacza tutaj również twórczo-wizyjną próbę interpretacji rzeczywistości pozaartystycznej przez nie śniący z pewnością podmiot autorski, a tym samym zerwanie z tradycją gatunkową gry snu, by osiągnąć przez dramat i teatr autentyczną autoekspresję. Ten drugi aspekt znaczeniowy kluczowego słowa „sen” świadczy o wysokim stopniu oryginalności i nowatorstwa utworu Gombrowicza. Sama w sobie już „trudna”, bo naruszająca klasyczną normę jedności akcji, gra snu zostaje przez Gombrowicza

¹ Oprócz *Iwony księżniczki Burgunda*, *Ślubu* i *Operetki* napisał Gombrowicz również fragment pt. *Historia*.

² Zob. W. Gombrowicz, *Die Trauung. — Geschichte*. Frankfurt/M 1983, s. 9—11.

powtórnie zmodyfikowana i właśnie to stanowi jej dodatkową „trudność”. Charakterystyczne dla Gombrowicza jest zatem kilkustopniowe przełamanie tradycyjnego inwentarza konwencji dramatycznych. Zamierzamy tu zrekonstruować immanentne poziomy przełamania tradycyjnych form, rozszyfrowując w ten sposób zastosowane w *Ślubie* metody kodowania znaczeń.

Logika dramatu snu w „Ślubie” a nowatorstwo gatunku dramatycznego

Sztuka opiera się na symultaniczności dwóch fikcyjnych poziomów akcji, powiązanych ze sobą przez dwie działające postacie. Pierwszy poziom to scena drugiej wojny światowej we Francji. Młody żołnierz Henryk trafia ze swojej polskiej ojczyzny poprzez Antwerpię na francuską linię frontu. Na tle zniszczonego przez wojnę krajobrazu, w którym dominuje ruina kościoła, przenosi się we śnie z powrotem do domu, do wiejskiej posiadłości swoich rodziców. Zmiana przestrzeni dokonuje się w warunkach antycypacji czasowej. Henryk zakłada we śnie koniec wojny, śniona akcja przedstawia możliwe wydarzenia po wojnie; w tym sensie ów śniony na scenie sen Henryka jest także wyrazem autorskiej utopijnej wizji epoki, która nastąpi po realnej fazie zniszczenia w dziejach ludzkości. Na tym samym poziomie występuje również Władzio, przyjaciel młodości Henryka i jego współtowarzysz z czasów wojny. Władzio zostaje włączony do śnionego świata Henryka; w ten sposób Henryk jako śniący podmiot przenosi siebie oraz swego towarzysza z pierwszego fikcyjnego poziomu do drugiego, śnionego. Pierwszy poziom jest konstytutywny dla drugiego nie tylko poprzez wspomniane dwie osoby. Aktualne wydarzenia wojenne, które otaczają śniącego, w formie wrażeń akustycznych (jak np. odgłosy kanonady artyleryjskiej) oraz wizualnych obrazów wspomnień zdarzeń wojennych nieustannie przenikają do drugiego poziomu, tak że ani czytelnik/widz, ani śniący bohater nie mogą się bez reszty skoncentrować na śnionym świecie powojennym. Następstwo czasowe obu konstytutywnych poziomów akcji staje się współistnieniem przełamującym iluzję teatralną.

To przełamanie iluzji spowodowane zderzeniem obydwu poziomów rzeczywistości użytkowuje Gombrowicz w szczególny sposób do ukonstytuowania swojej własnej logiki snu. Z jednej strony Henryk uświadamia sobie w trakcie snu, że śni, wszystkie zdarzenia i stany na poziomie snu są zatem widziane w modalności „*als ob*”. W ten sposób sen zostaje konstytutywnie zrównany z rolą aktora, także wyposażoną w taką modalność³, co pozwala mu zarazem psychologicznie „wejść w rolę”

³ K. S. Stanisławski (*Moja żyźń w iskusstwie*, Moskwa 1928, s. 524) opisuje, jak doszedł do odkrycia tego „*als ob*” („*jesli by*”) oraz jakie ono ma znaczenie dla gry aktorskiej.

i uzyskać wobec niej korygujący dystans. Henryk wykorzystuje dystans wobec roli śnionej, by komentować jak eksperyment wynikające z tej roli zdarzenia. Przygląda się sobie i aktorom snu oraz w napięciu czeka na nie znany jeszcze wynik konfrontacji tych ról. W trakcie snu eksperymentator może w każdej chwili przerwać eksperyment i wrócić do rzeczywistości pierwszego poziomu. Świadomość tej możliwości, której Henryk jednakże nigdy nie realizuje, uspokaja go w obliczu wizji sennej. Tak więc „ostrzega” on współgrających we śnie, gdy w pewnym momencie stawiają go w emocjonalnie trudnej sytuacji:

HENRYK: Ostrożnie ze mną... Bo jeśli zanadto mnie zmęczycie, to ja zbudzę się...
i wszyscy znikniecie...

(do Mani) Ty także znikniesz...

(Cisza. Scena zamiera) [31]⁴

Czytelnik/widz, który odnosi ten śniony eksperyment do swojej własnej rzeczywistości, nie może powrócić do „uspokajającej” rzeczywistości wojny. Musi on wspólnie z autorem wytrzymać jego wizyjną interpretację historycznego „potem”, przypadającego na teraźniejszość komunikatu scenicznego. W obrębie sztuki nie dochodzi zatem do przełamania iluzji, lecz tylko do gry z taką możliwością posiadaną przez śniącego, gry mającej wzmocnić emocjonalną i poznawczą presję śnionego świata na odbiorcę dzieła. Zamiast przełamania iluzji snu dochodzi do przełamania rzeczywistości pierwszego poziomu. Realność scenerii wojennej, z której Henryk przenosi się do świata snu, ulega dwójkiemu odrealnieniu. Z jednej strony: sceneria wojenna zostaje podwójnie określona — przez scenografię początkowej sceny oraz za pomocą dekoracji słownej (Henryk opisuje we wstępnym monologu, co on oraz widzowie spostrzegają), i to w ten sposób, że *medium* językowe reinterpretuje scenerię wizualną jako koszmar senny, którego semantyka przedmiotów jest już prawie nieodczytywalna⁵.

HENRYK: Zasłona wzniosła się. Niejasny kościół...

I niedorzeczny strop. Dziwne sklepienie... [69]

Z drugiej strony: zwrot „Zasłona wzniosła się” (który realizuje również funkcję metateatralną⁶) uzmysławia charakter gry jako pierwszego, realnego poziomu sztuki. Eksperymentalny i senny charakter poziomu drugiego jest ciągle uświadamiany za pomocą modalności „*als ob*” oraz komentarza, lecz granica tego poziomu nie zostaje nigdy przekroczona.

⁴ W ten sposób odsyłamy do edycji: W. Gombrowicz, *Dzieła zebrane*. T. 5: *Teatr*. Paryż 1971. Liczba w nawiasie wskazuje stronicę.

⁵ Gombrowicz (*Die Trauung. — Geschichte*, s. 139, przypis) sam stwierdza, że pierwszy wers wypowiediany przez Henryka „nie ma sensu”, lecz tylko „pozór sensu”, podobnie jak to bywa we śnie.

⁶ O funkcji teatralnej tej i innych uwag zob. M. Głowiński, *Komentarze do „Ślubu”*. „Dialog” 1975, nr 11.

Natomiast poziom pierwszy, świata przedstawionego, pozbawiony jest granic od początku. Miejscem akcji jest zarówno „pole bitwy we Francji”, jak i świat marzenia sennego; jako „scena za kurtyną” obejmuje ono także inwentarz znaków scenicznych mających wywołać iluzję (do których należą obok kurtyny również rampa oraz różnica w oświetleniu sceny i oświetleniu widowni), a funkcjonujących dla widza na zasadzie „*als ob*”⁷. Poprzez tę podwójną modalność „*als ob*” dochodzi do zrównania się stopnia realności obydwu fikcjonalnych poziomów sztuki⁸. Obydwa są poziomami inscenizacji. Inscenizatorem poziomu snu jest fikcjonalna postać Henryka, inscenizatorami fikcjonalnego poziomu rzeczywistości są autor i reżyser⁹. Nie przełamana modalność „*als ob*” gry snu przybliży adresatowi eksperyment jako eksperyment z jego własną rzeczywistością. Podwójnie przełamana modalność „*als ob*” fikcjonalnej rzeczywistości przedstawionej czyni z realnej drugiej wojny światowej grę z rozdanyimi rolami, w której widzowie i autor sami uczestniczyli i której konsekwencje mogą teraz razem z podmiotem snu, Henrykiem, w eksperymencie—śnie powtórnie rozegrać. Poprzez obnażenie konwencji gry również na pierwszym poziomie i uzyskaną dzięki temu interpretację drugiej wojny światowej jako gry dochodzi do umieszczenia gry snu (wokół centralnej postaci śniącego Henryka) w ramach *theatrum mundi*. Świat jako teatr i gra ról oraz sen jako grany świat nie mają tu jednak konsolacyjnego charakteru, jak np. w *Życiu — snem* Calderona, lecz przejawiają jakość emocjonalną współczesnej groteski¹⁰. Może ją jeszcze opuścić podmiot śniący, ale nie czytelnik/widz, ponieważ logika snu i gry staje się modelem interpretacyjnym jego własnej rzeczywistości.

⁷ O. Zich (*Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Würzburg 1977 (jal-reprint)) włącza w obręb specyficznie teatralnego przeżycia estetycznego także świadomość różnicy między sceną a widownią, między aktorem a prezentowaną postacią jako „technicznym wyobrażeniem”.

⁸ Częstszy jest raczej inny stosunek tych dwóch poziomów: kiedy poziom określony wyraźnie jako „teatr w teatrze” ma wzmocnić realny charakter poziomu świata przedstawionego — np. w *Hamlecie* Szekspira czy w *Czajce* Czechowa.

⁹ Fakt, że Gombrowicz jako reżyser „myśli” także scenicznie, wynika jednoznacznie z 30 uwag reżyserskich pomieszczonych w wydaniu hiszpańskim *Ślubu*.

¹⁰ M. Bachtin (*Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. München 1969, s. 24—32) rozróżnia dwa aspekty groteski: „modernistyczny” i „realistyczny”. Teorię groteski sformułowaną przez W. Kaysera, która jako centralne kategorie groteski traktuje absurdalne odczucie rzeczywistości i emocję strachu, uważa on za teorię groteski modernistycznej i za wypaczenie prawdziwej istoty groteski, która ma dla niego naturę karnawałowo-radosną. *Ślub* jest raczej groteską modernistyczną, powstałą pod wpływem romantyzmu, niż karnawałową, chociaż motywy karnawałowe w nim istnieją. Zob. też D. Daneek, *Z problemów poetyki snu. W kontekście menippejsko-karnawałowej interpretacji „Operetki”*. „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 4.

Termin „groteska” pociąga za sobą pytanie o element śmiechu, komizm¹¹. Już emocjonalne wartościowanie obydwu poziomów akcji przez łączący je podmiot (tj. przez Henryka), gdzie możliwość powrotu z wizji sennej do rzeczywistości wojny stanowi konsolację, uzmysławia, że komizm tej groteski nie posiada właściwości rozładującego humoru ani dla współwystępujących postaci, ani tym bardziej dla widza, nie mającego możliwości wyjścia poza tę rzeczywistość. Mimo to śmiech pełni tu istotną funkcję. Występuje on jako motyw słowny na poziomie mowy niezależnej Henryka i stanowi odpowiedź odbiorcy na pewien element strukturalny dzieła. Tym elementem jest parodia literacka. Parodia staje się zasadą organizującą powierzchniowy poziom narracyjny akcji snu, tzn. czasowy i przestrzenny eksperyment zmiany poziomów — powrót Henryka do domu. Parodiowana jest tu gatunkowo najbardziej charakterystyczna, ze względu na najwyższy stopień skonwencjonalizowania, dramatyczna kompozycja akcji¹², a ściślej — jej jednokierunkowo w pięciu fazach przebiegająca linia napięcia: ekspozycja, konflikt, kryzys, perypetie, katastrofa.

W ekspozycji powracający żołnierz Henryk znajduje wiejski dom rodziców zamieniony w karczmę, rodziców w karczmarzy, narzeczoną Manię w posługaczkę i prostytutkę. Dramatyczny punkt wyjścia zostaje w ten sposób transformacyjnie zakłócony. Zakłócenie to, widoczne już na wstępie, potęguje się dalej przez pojawienie się Pijaka i jego stosunek do Mani, gdyż Ojciec-karczmarz odmawia obsłużenia gościa wikłając się z nim w konflikt. Henryk broni Ojca, podnosząc go do godności „niedotykalnego” króla i stawiając go tym samym w hierarchii społecznej ponad Pijakiem, po czym sam uzyskuje godność następcy tronu. Ojciec obiecuje Henrykowi i Mani zainscenizowanie tradycyjnego ceremoniału ślubu, przez który Mania odzyska utraconą czystość i cześć. Pijak zostaje wtrącony do więzienia. Sytuacja wydaje się ustabilizowana.

Po tym stopniowaniu zakłóceń i pozornym ustabilizowaniu sytuacji w I akcie — dochodzi w akcie II do konfliktu: ceremonia zaślubin według tradycyjnego wzorca, którą organizuje Ojciec-król wspólnie z biskupem Pandulfem, zostaje zakłócona przez będącego znowu na wolności Pijaka, który za pomocą intrygi przeciwstawia Henryka Ojcu. Pijak budzi w Henryku żądze władzy królewskiej i prowokuje do rewolty, w której obaj, Henryk i Pijak, obalają „niedotykalność” Ojca-króla. Henryk ogłasza się królem i skazuje Pijaka na śmierć za zdradę stanu, planując dalej jako król-kapłan ślub z Manią według stworzonej przez siebie samego nowej ceremonii. W ten sposób staje się zwycięzcą. Intryga Pijaka ukazuje jednak szybko swoje właściwe oblicze. Zaślepiony swoją

¹¹ O stanie badań i o definicji pojęć śmiechu i groteski zob. O. F. Best, *Das Groteske in der Dichtung*. Darmstadt 1980.

¹² O dramatycznej kompozycji akcji zob. P. Karvaš, *K charakteru dramatického umění*. „Slovo a tvar” 1947.

nową władzą („Upojony nią” — jak metaforycznie określa to Gombrowicz (108)), spełnia Henryk ostatnie życzenie Pijaka: ten mianowicie pragnie wziąć do grobu wspomnienie — obraz Mani i Władzia z kwiatem. Ta kompozycja obrazowa okazuje się jednak nowym, stworzonym przez Pijaka ceremoniałem zaślubin, z tym jednak, iż teraz nie Henryk, lecz Władzio zdaje się być zaślubiony z Manią. Intryga Pijaka pozbawiła Henryka celu jego działania, którym jest odzyskanie czci przez Manię. Prowadząc dalej swą intrygę, która ma na celu zaślepienie Henryka władzą, przyjmuje Pijak przejściowo rolę zagranicznego dyplomaty, który we wskazówkach reżyserskich Gombrowicza interpretowany jest jako ambasador Hitlera.

W akcie III, ostatnim, mamy do czynienia z perypetiami i katastrofą. Henryk staje się sam dyktatorem (wtrąca do więzienia rodziców i przedstawicieli prawie wszystkich wyższych stanów wraz z policją¹³) oraz inscenizuje ślub według swojego, nowego ceremoniału. Dochodzi jednak pod wpływem Ojca do wniosku, że zbyt słaby jest, by odzyskać cześć Mani, tak długo, jak długo żyje przyjaciel Władzio (odzyskanie czci Mani zostało utrudnione przez ślub udzielony przez Pijaka-kapłana — kapłana jako twórcy swojego ceremoniału zaślubin). Skutki konfliktowego czynu (detronizacja Ojca-króla wskutek intrygi Pijaka) zwracają się z zewnątrz przeciw Henrykowi. Poprzez grę słowną, w której Władzio, będący dotychczas jako przyjaciel równoprawnym partnerem dialogu, staje się biernym, a przez to społecznie podporządkowanym partnerem, poddaje mu Henryk myśl samobójstwa. Nieżyjący Władzio służy jako dowód panowania Henryka, kiedy Pijak powtórnie zamierza zakłócić ceremonię ślubu. Henryk umacnia się przez to w swojej władzy i może dopełnić zaślubin. Utrata przyjaciela pozbawiła go jednak miłości do Mani. W miejsce ceremonii ślubu inscenizuje zatem Henryk ceremonię pogrzebu Władzia, w trakcie której karze sam siebie za śmierć przyjaciela, której jest „niewinnie winny”. Niestabilna sytuacja wyjściowa kończy się katastrofą, w której bohater traci rodziców, narzeczoną, przyjaciela i własne życie. Ta kumulacja i dosłowne włączenie tragicznej formuły o „niewinnie winnym”, jak również „rozpisanie” ról Ojca-króla, syna-księcia, przyjaciela-epuzera oraz pojawienie się klasycznej roli intryganta — postaci Pijaka-dyplomaty ukazują tę sztukę jako parodię dramatów królewskich Szekspira, na co zresztą Gombrowicz sam zwraca uwagę¹⁴.

Charakter parodyjny powierzchniowej organizacji narracyjnej poziomu snu nie polega wyłącznie na przerysowanym i schematycznym naśladownictwie Szekspirowskiego wzoru, lecz również na tym, że rekonstruowany schemat kompozycyjny nie posiada samodzielnego sensu akcji.

¹³ Radykalna dyktatura Henryka przypomina *Policję S. Mroźka*, gdzie z powodu braku przestępcy przedstawiciele władz, łącznie z naczelnikiem policji, sami się nawzajem aresztują.

¹⁴ Zob. m.in. Gombrowicz, *Die Trauung. — Geschichte*, s. 22.

Sens taki pojawia się w tradycyjnej „poważnej” sztuce w formule fabularnej akcji i reakcji, jednakże w działaniu sennym u Gombrowicza nie znajdziemy tego modelu. Początkowe zakłócenie sytuacji wyjściowej spowodowane jest bezprzyczynową transformacją miejsca i osób działających (na poziomie sennym nie ma motywacji). Zakłócenia wprowadzone przez Pijaka, na które reaguje Henryk, również nie otrzymały istotnej motywacji, gdyż Pijak ani nie chce zostać królem, ani nie zamierza pościć Mani. Akcja pozbawiona przyczyny i umotywowanego celu nie jest kompletna i tym samym pozbawiona jest sensu¹⁵. Tak więc akcja snu jest niesamodzielna. Jest ona zależna od pierwszego poziomu sztuki — działań wojennych we Francji, i tutaj znaczeniowo — formula akcji nie jest zapożyczona z dramatycznego modelu akcji, lecz z modelu transformacyjnego snu, który jako nadrzędny model łączy obydwie poziomy akcji sztuki.

Jak już wspomnieliśmy, obydwie poziomy akcji połączone są w węzłach czasowym; sytuacja wojenna we Francji oraz akcja w Polsce tworzą dwie następujące po sobie czasowe. Poprzez analizę łańcuchów transformacyjnych przenikających obydwie poziomy można pokazać, że mamy do czynienia również z węzłem przyczynowym łączącym obydwie poziomy w jedną całościową akcję. Pierwszym ogniwem tego łańcucha transformacyjnego jest przemiana Henryka (i Władzia) w żołnierza. Na krótko przed intrygą przeciwko Ojcu-królowi „przenosi się” Henryk za granicę poziomu snu i rozmyśla o teźże przemianie:

HENRYK: A może

To nie sen, a tylko rzeczywistość — ja zwariowałem

I może wcale tu nie stoję i nie mówię, a tylko w rzeczywistości leżę w jakimś szpitalu [...] ...

[...]

Albo złapano mnie i męczono [...]

[...] i już nie mogłem więcej...

A może kazali mi — posłali mnie — zmusili mnie — do czegoś czego już nie wytrzymałem. Nie, nie ma rzeczy, która by nie mogła mi się przytrafić — wszystko i więcej niż wszystko jest możliwe. [...] W iluż szaleństwach już brałem udział? O...

Choćbym był najzdrowszy... Najrozsądniejszy...

Najbardziej zrównoważony

To przecież inni zmuszali mnie do popełniania

Czynów okropnych... zabójczych, a także

Szalonych, idiotycznych, tak, tak rozpasanych...

Nasuwa się proste pytanie: czy, jeśli ktoś w ciągu paru lat pełni funkcję szaleńca, nie jest szaleńcem? I cóż z tego, że jestem zdrowy, jeśli moje czyny są chore... Władziu?... Ale ci, którzy zmuszali mnie do tego szaleństwa, również byli zdrowi

[...] [99—100]

¹⁵ O pojęciu akcji zob. C. Bremond, *La Logique du récit*. Paris 1973, s. 74—105.

Jak widać, poszukiwanie przyczyny odnosi się nie do akcji sennej, lecz do transformacji wyjściowej poza snem. Henryk interpretuje tę transformację jako przyjęcie roli mordercy. Motywowane jest ono presją bliżej nie określonej zbiorowości („oni”, „inni”), w którą później Henryk siebie i przyjaciela włącza jako zbiorowe „my”¹⁶. Poprzez zbiorową presję przyjmowania ról uzmysławia sobie Henryk przymus tkwiący w spełnianiu roli żołnierza-zabójcy, ubezwłasnowolnienie podmiotu działań, jednakże dopiero „po fakcie” i w pozbawionej *tabu* atmosferze snu.

Poprzez to, że przyjęcie roli odbywa się bez udziału świadomości i woli (o czym świadczy również fakt, iż sztuka rozpoczyna się po przyjęciu ról, gdy Henryk będąc już żołnierzem konstatuje: „Zasłona wzniosła się”), traci ono nie tylko charakter akcji ludzkiej (który zakłada świadomy celu podmiot), ale i właściwy jej charakter roli, implikujący decyzję o jej podjęciu; przez to staje się ono transformacją ze świata snu lub baśni. To przyjęcie ról jako pierwsze ogniwo łańcucha przewleczonego przez całą sztukę — wytwarza pojawienie się, zgodnie ze swoistą logiką transformacyjną, dwóch poziomów, którym da się przyporządkować wyróżnione niżej ogniwa łańcucha.

Obydwa poziomy kształtowane są przez dwie przeciwstawne relacje, w które Henryk jest wpisany: relację hierarchii, łączącą go z osobą Ojca, oraz relację równości, łączącą go z Władziem. Równość z przyjacielem wyraża się w tym samym losie transformacyjnym — Władzio i Henryk zostają żołnierzami. Nierówność wobec osoby Ojca wyraża się tym, że stoi on poza obrębem transformacyjnym (w III akcie Ojciec i Matka przypatrują się obojętnie śmierci młodych żołnierzy na polu bitwy, myśląc tylko, jak uratować własne życie), w związku z czym należy go zaliczyć do zbiorowych rozkazodawców transformacji, podczas gdy Henryk i Władzio należą do rozkazobiorców.

Transformacja wstępna Henryka i Władzia rozwija się równolegle, poprzez zmianę przestrzeni. Obydwaj oddalają się od Polski, miejsca swego pochodzenia, jako „zdrowi”, „normalni” obywatele i członkowie rodzin, udając się przez Flandrię do Francji, gdzie stają się „mordercami”, „chorymi”, „szalonymi” (motyw Flandrii zaznacza, podobnie jak wzmianka o zakupie zegarka przez Władzia (Władzio kupił w Antwerpii zegarek po „ośmiokrotnie” niższej cenie), powolny rozkład moralności obydwu bohaterów, proporcjonalny do zwiększającej się odległości od ojczyzny). We śnie dokonuje się zrazu powrotna transformacja prze-

¹⁶ Henryk (jako *porte-parole* Gombrowicza) nie wierzy w istnienie indywidualnej zdolności podejmowania decyzji: decyzje podejmowane są zawsze „między” ludźmi, odpowiedzialność za nie przenoszona jest na „bóstwo”. Ruiną kościoła, górującą nad sceną, można rozumieć jako uświadomienie i zniszczenie tego zbiorowego podmiotu działań, na którego miejsce Henryk stawia „ja” świadomie decydujące, obserwujące skutki eksperymentu.

strzena Henryka i Władzia, przy czym zmianie, odpowiadającej przemianie osobowości powracających bohaterów, ulega teraz miejsce ich pochodzenia i jego mieszkańcy. Dom rodziców jest karczmą, Ojciec i Matka są karczmarzami, naręczona — służącą i prostytutką.

Wspólnym mianownikiem tych transformacji jest rozluźnienie popędów: instynktu agresji z jednej strony i popędu seksualnego z drugiej. Uosobienie tego wspólnego mianownika na poziomie snu to Pijak, modelowany jako sobowtór Henryka. Transformacji Henryka w mordercę na poziomie realnym odpowiada na poziomie snu podział jego osobowości na żołnierza i pijanego gościa karczmy napastującego Manię-prostytutkę. W rozpasanym świecie karczmy (gdzie zagrożone są relacje hierarchiczne) powracający Henryk próbuje odbudować owe hierarchie poprzez transformacje wolicjonalne. Najpierw: podnosi Ojca do godności króla, siebie zaś — księcia, przez co Pijak, stojący społecznie niżej, staje się podwładnym; potem jednak: siebie czyni Henryk królem-dyktatorem, Ojca nie-ojcem, a Pijakowi grozi uwięzieniem i egzekucją. Odbudowie hierarchicznego modelu stosunków poprzez stopniowe spotęgowanie ról i sytuacji odpowiada z drugiej strony likwidacja modelu egalitarnego. Kiedy Henryk staje się księciem, nie może już, ze względu na swoją nową pozycję, prowadzić z Władziem dialogu w dotychczasowej formie, tzn. równoprawnego dialogu¹⁷. Jako król-dyktator zaś poświęca życie przyjaciela, a tym samym podporządkowuje ideę równości zasadzie władzy, wyrażonej tu w hierarchicznym modelu relacji. Cały ten dwuplanowy łańcuch transformacji pokazuje zwycięstwo modelu hierarchicznego nad egalitarnym, a należy pamiętać, że obydwie modele występowały na początku jeszcze obok siebie.

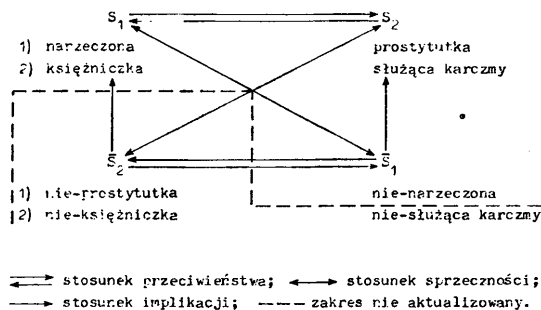
Analiza łańcucha transformacji uwidoczniała, że poziom realny i poziom snu tworzą w sztuce jedną akcję, posiadając jeden element przyczynowy, do którego nawiązują wszystkie transformacje interpretowane jako skutki. Otwarty pozostaje jednak w tej analizie jeszcze pewien istotny moment znaczeniowy akcji, a mianowicie jej cel. Podczas gdy, jak wykazała analiza transformacji wstępnych, przyczyna akcji może wywierać wpływ na postacie poza ich świadomością i wolą, to konceptualizacja celu, obejmująca akty wyboru i wartościowania (jeden możliwy cel rozpatruje się wobec innego), jest czynnością wymagającą podmiotu ludzkiego, poprzez który działanie uzyskuje dopiero charakter antropomorficzny¹⁸. Jedynym możliwym celem akcji i obiektem wartości w tej sztuce, wyprzedzającym wszystkie transformacje i transpozycje, jest Mania,

¹⁷ O roli dialogu i monologu zob. H. Schmid, *Gombrowicz's Plays as a Trilogy*. W zbiorze: *Polish Theatre and Dramatic Technique. (Proceedings of a symposium held at the University of Uppsala on 23 April 1982)*. Uppsala 1982.

¹⁸ O pojęciu antropomorfizacji akcji zob. A. J. Greimas, *Elemente einer narrativen Grammatik*. W zbiorze: *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft*. Köln 1972. — Bremond, *op. cit.*

z którą Henryk zaręczył się przed wyruszeniem na wojnę. Motywacją oceny i wyboru Mani jest miłość Henryka do niej i chęć jej wyłącznego posiadania, które poprzez ceremonię zaślubin mają zostać usankcjonowane i zabezpieczone przed innymi konkurentami (należy do nich potencjalnie również Władzio). Wyprawa Henryka na wojnę, akceptowana przez Ojca jako reprezentanta rozkazodawczej części zbiorowego „my”, może być rozumiana ze względu na wspomniany cel akcji — wyłączenie posiadania Mani w „ważnym” związku małżeńskim — jako część rytuału inicjacyjnego, po którym następuje ceremonia zaślubin rozumiana jako nagroda. W tym sensie akcja sztuki realizuje także schemat baśniowy, na co wskazuje przemiana Henryka i Mani w księcia i księżniczkę oraz przemiana domu ojcowskiego w pałac (akty II i III).

Kategorie celu akcji i obiektu wartości pozwalają nam na podstawie modelu aktantów rozszyfrować znaczenie gry ról między postaciami: Henryka, Władzia, Ojca, Mani, Pijaka. Narratywne powierzchniowe działania interpretowane są w modelu aktantów według immanentnej logiki operacyjnej, której centralną kategorię stanowi wartość. Model ten zakłada sześć ról aktantów: podmiot (antypodmiot), obiekt, pomocnik i przeciwnik oraz nadawca i odbiorca¹⁹. Pojęcie wartości odzwierciedla model taksonomiczny o dwóch osiach, połączonych stosunkami kontrastu i opozycji. Dawcą wartości jest obiekt, który w *Ślubie* reprezentuje Mania. W odniesieniu do możliwości interpretowania postaci Mani jako narzeczonej, prostytutki, służącej w karczmie i księżniczki model taksonomiczny przedstawiałby się następująco:



Struktura postaci Mani realizowana jest w modelu taksonomicznym przez dwie przeciwstawne pary wartości, należące do różnych poziomów wartościowania: 1) na poziomie wartości systemu rodzinnego Mania określana jest jako „naręczona” i „ prostytutka”; 2) na poziomie wartości hierarchii władzy — jako „księżniczka” i „służąca karczmą”. Obydwa poziomy wartościowania akceptowane są przez Henryka, Ojca i Władzia;

¹⁹ G. Sinko, *Die Gestalt in der Literatur und auf der Bühne. Vortrag zum Interdisziplinären Internationalen Symposium zur Theorie des Dramas und Theaters in Bochum, April 1984.* (Maszynopis).

jeśli interpretujemy postać Mani jako aktant bierny czy wręcz nieantropomorficzny²⁰, horyzont wartościowania nie odgrywa roli. Derywowana (pochodna) para terminów nie odzwierciedla się całkowicie w żadnym systemie wartości reprezentowanym przez postacie sztuki. Pojawia się tylko kontradyktoryczny termin „nie-narzeczona”, do którego odnosi się czynność niszczenia stosunków hierarchicznych i rodzinnych przez Pijaka. Wprawia ona w ruch właściwą akcję dramatyczną jako walkę dwóch światów wartości.

Statyczny model taksonomiczny zostaje przekodowany, poprzez interpersonalne działanie podmiotów, w dynamiczny model aktantów. Interpersonalny aspekt działania zakłada pewną umowę, w której byłyby uzgodnione warunki działania. Tytuł sztuki — *Ślub*, oznaczający również ‘ślubowanie’, wskazuje na tego rodzaju umowę. W obrębie akcji sztuki umowa ta odnosi się nie tyle do narzeczonych, gdyż Mania nie występuje właściwie jako działająca osoba/postać, ile do syna i rodziców (czy dokładniej: Ojca), między którymi rozstrzygane są warunki przekazania Mani w posiadanie Henrykowi. Warunki umowy zmieniają się kilkakrotnie w trakcie sztuki, co objawia się w zmianie między starym ceremoniałem ślubnym Ojca-króla a nowym ceremoniałem syna-króla, jak i nowym ceremoniałem Pijaka. W ten sposób powstają różne sekwencje akcji:

1. Henryk jako pierwszy podmiot akcji chce zdobyć na własność jej obiekt — Manię. Transpozycja akcji do obcego kraju (Francja) i transformacja postaci w żołnierza wyrażają działania Henryka, zmierzające do zawładnięcia. Są one warunkami umowy między Ojcem i synem, w której Ojciec jest dawcą, a syn biorcą.

2. Po retranspozycji z obcego kraju do domu pojawia się Pijak jako drugi podmiot akcji i antypodmiot w stosunku do Henryka. Pijak chce zdobyć Manię, karczmarz ma spełniać rolę dawcy, on sam — biorcy, zmieniają się jednak warunki umowy. Chodzi teraz o „handel zamienny” (pieniądze karczmarza), warunkiem posiadania nie jest wyłączność, lecz posiadanie zbiorowe (Mania nie ma być poślubiona, lecz „służyć” nadal jako prostytutka). W tym momencie Mania po raz pierwszy otrzymuje aktywnie ludzką rolę: Pijak w trakcie rokowań zwraca się do niej za pomocą stereotypowego, nastawionego na emocjonalne potwierdzenie, zwrotu: „Nieprawdaż, panno Maniu?” (83, 84)²¹. Przez działanie Pijaka aktualizuje się i dynamizuje oś sprzeczności: podmiot akcji — Henryk, chcący pozyskać obiekt — Manię, jako „narzeczoną” dla siebie (prawo wyłączności), skonfrontowany zostaje z antypodmiotem — Pijakiem, któ-

²⁰ O pasywnym charakterze Mani zob. Gombrowicz, *Die Trauung*. — *Geschichte*, s. 142, przypis 25.

²¹ Gombrowicz (*ibidem*, s. 139, przypis 8) określa Manię jako „*spiritus movens*” Pijaka.

ry chce mu zabrać Manię (nie-narzeczoną), co implikuje interpretację jej wartości jako „ prostytutki” ($S_1 \leftrightarrow S_1 \rightarrow S_2$).

3. Transformacja „ narzeczonej” w „ księżniczkę” i odpowiadające temu transformacje w obrębie rodziny (Ojciec — król, syn — książę) stanowią próbę zabezpieczenia interpretacji obiektu jako posiadanego z pozycji władzy. Uzmysławia to „ stara” ceremonia ślubna Ojca-króla, upostaciowana w osobie biskupa Pandulfa.

4. Na skutek intrygi Pijaka-dyplomaty dochodzi do modyfikacji działania Henryka, którego początkowym celem było objęcie w posiadanie Mani; Henryk nie dąży już do posiadania czegoś (zewnątrzny zakres wartości), lecz do bycia kimś (wewnętrzny zakres wartości). Dążenie do zewnętrznego obiektu wartości ustępuje miejsca dążeniu do wewnętrznego — do bycia królem. System władzy, zabezpieczający dotychczas system rodzinny, zostaje postawiony ponad tym ostatnim (Ojciec jest pozbawiony nie tylko funkcji króla, ale również funkcji ojca). Przesunięciu w obrębie hierarchicznego stosunku obu systemów wartości towarzyszy przesunięcie celu akcji Pijaka: Pijak nie zamierza poprzestać na zabranii Mani Henrykowi (akcja deprywacyjna antypodmiotu; „ nie-narzeczonej”), lecz dąży do objęcia funkcji dawcy obiektu „ Mania” wobec biorcy Władzia; interpretacja wartości Mani pozostanie niewątpliwie nie zmieniona (Mania jako zbiorowa własność, prostytutka), gdyż Władzio nie reprezentuje władzy i nie jest zdolny do przeforsowania chęci wyłącznego posiadania.

5. Przejściu roli dawcy przez Pijaka po stworzonym przez niego „ nowym” ceremoniale (zaślubiny przez kwiat) wobec biorcy Władzia w stosunku do Mani jako obiektu odpowiada „ nowy” ceremoniał Henryka jako króla-dyktatora-kapłana. Sprzężenie figuralnych ról dyktatora i kapłana wskazuje, że początkowy cel działania (zdobycie Mani) w obrębie wartości systemu rodzinnego zostaje zastąpiony i podporządkowany nowemu celowi — zdobyciu władzy. Ojciec jako dawca narzeczonej-obiektu na warunkach starej umowy zostaje wyłączony, a razem z nim również biskup będący „ twórcą” starej formy ceremonii zaślubin. Henryk staje się samodzielnym twórcą umowy (kapłan) i samodzielnym dawcą-biorcą (Ojciec pozbawiony zostaje również funkcji ojca). W ten sposób wyłania się w aktantowym systemie ról sztuki nowa konfrontacja: antypodmiot Pijak-kapłan chce być dawcą obiektu-Mani wobec biorcy-Władzia według swego własnego ceremoniału, Henryk zaś jako pierwszy podmiot akcji chce być dawcą i biorcą tego samego obiektu według stworzonego przez siebie (jako kapłana) nowego ceremoniału w oparciu o własną władzę dyktatora. Rozwiązanie tej konfliktowej konfiguracji realizowanej przez sztukę polega na usunięciu antybiorcy Władzia (przez jego samobójstwo), tak że pozostaje tylko biorca Henryk. Ów „ odbiór” jednak nie będzie zaktualizowany — nie dochodzi do zaślubin Henryka z Manią. Zamiast tego „ zwycięzca” w aktantowej grze ról nagle prezentuje się na

poziomie narracyjnym jako pokonany i „niewinny winny”, żądający ukarania siebie samego.

Pierwsze rozwiązanie tej narracyjnej zagadki zarysowuje się, gdy obserwujemy grę ról nie — jak sugeruje to pojęcie podmiotu aktantowego — z punktu widzenia Henryka, lecz z punktu widzenia antypodmiotu, Pijaka. Pijak (jako gość w karczmie Ojca-karczmarza) czyni z Mani obiekt kupna dla siebie, potem staje się jako intrygant-dyplomata pomocnikiem Henryka przy zdobyciu władzy królewskiej; by w końcu stać się jako Pijak-kapłan dawcą obiektu-Mani biorcy-Władziowi, po ceremonii ślubu za pomocą kwiatu. Interpretacja wartości Mani ogranicza się do znaczenia: własność zbiorowa, prostytutka, przeciwstawnego (\Leftrightarrow) funkcji: członek rodziny, narzeczona. Równocześnie drugi, społecznie hierarchiczny system wartości, w którym obiekt-Mania interpretowany jest jako „służąca”, transformuje się poprzez formę zbiorowego posiadania w stosunek wzajemnej służby, co implikuje rozwiązanie hierarchii. Henryk konstatuje to przeformułowanie drugiego poziomu wartości następująco:

HENRYK: Tak, kochasz mnie, a on jest moim przyjacielem. Kochasz mnie i jesteś porządną dziewczyną... ale do czego służyłaś?
(do Władzia) A ty do czego służyłeś?

WŁADZIO: Jak to?

HENRYK: Czy nie służyłeś okropności? Więcej masz na sumieniu morderstw, niż zwykły morderca. Jesteście porządni, niewinni, jesteście dziećmi z dobrego domu... ale do czego służyliście? Wobec tego

Służ teraz jej, a ona

Niech tobie służy!

[...]

O, ten człowiek rzeczywiście w jakiś dziwny sposób udzielił wam ślubu...

To kapłan! [...] [128—129]

Henryk interpretuje tu zaślubienie kwiatem, dokonane przez Pijaka-kapłana, jako konsekwencję pierwszej transformacji, która uczyniła Władzia żołnierzem („służyłeś okropności”), a Manię prostytutką. (Transformacja Mani w prostytutkę pokazana jest tylko na poziomie snu; przez werbalne zrównanie wyrażenia „zamordowany na wojnie” z „prostytuowaniem się” należy ją jednak odnieść także do fikcjonalnego poziomu rzeczywistości w sztuce — Ojciec komentuje nadchodzące działania wojenne: „Szczeniaki, ale już k r w a w i ą”, by zaraz dalej użyć tego samego czasownika dla określenia prostytuowania się Mani: „Z młodszemi od siebie ona k r w a w i ła się” (126).) Formuła wzajemnego stosunku zależności w nowej relacji mężczyzna—kobieta (w miejsce stosunku posiadania) zawiera również przeformułowanie modelu stosunków na poziomie społecznym, gdzie hierarchia wyrażona w rolach: król, księżniczka, dworzanin, zlikwidowana zostaje na rzecz nowego modelu równości, z rolami: przyjaciel (Henryk, Władzio), służąca, sługa (Mania, Władzio oraz — jeśli interpretujemy Henryka także jako przyjaciela —

również Mania, Władzio, Henryk). W sytuacji jednak kiedy Henryk z przyjaciela Władzia czyni dworzanina, rozwiązując przez to stosunek przyjaźni, odrzuca on także model egalitarny i przeformułowanie stosunku mężczyzna—kobieta jako relacji troistej (kobieta jako własność zbiorowa). Ponieważ jednak sam uznaje model przeciwny, reprezentowany przez antypodmiot — Pijaka, jako następstwo wydarzeń wojennych, to praktykowane przez niego forsowanie hierarchicznego modelu i zasada prawa wyłączności mężczyzny wobec kobiety okazują się niekonsekwentne; niekonsekwencję tę opłaca swoim losem fabularnym — karą w finale sztuki, i komentuje ją słownie w „ciemnym” dialogu z Władziem:

HENRYK: Dlaczego moja natura do tego mnie przywiodła? Dlaczego po tak mętnej... mętnej podróży... do tego przybiłem portu? Jak wytłumaczyć to zjawisko?
A może istnieje we mnie jakaś skłonność do ciebie — skłonność podziemna, nielegalna, amoralna i anormalna.

WŁADZIO: Wielkie rzeczy!

HENRYK: A może zawsze byłem podświadomie zazdrosny o nią... z tobą... i uważałem ciebie za rywala?

WŁADZIO: To też nic takiego...

HENRYK: Któż wie jednak czy mężczyzna... czy mężczyzna w ogóle może zakochać się w kobiecie bez współdziałania, bez pośrednictwa, że tak wyrażę się, innego mężczyzny. Być może mężczyzna w ogóle nie odczuwa kobiety inaczej, jak tylko poprzez innego mężczyznę. A może to jakaś nowa forma miłości. Dawniej było we dwoje, a dziś jest we troje?

WŁADZIO: Mnie się zdaje, że przesadzasz. [129]

W dotychczasowej rekonstrukcji wbudowanych przez Gombrowicza w *Ślub* wzorców gatunkowych mogliśmy stwierdzić w r a s t a j ą c e z a g ę s z c z e n i e k o n s t r u k c j i z n a c z e n i o w e j, prowadzące do takiego rezultatu końcowego: obydwa poziomy akcji w sztuce (wydarzenia wojenne we Francji i śniony przez Henryka powrót do ojczyzny) okazały się modelami interpretacyjnymi rzeczywistości autora i odbiorcy dzieła, w których wojna światowa ujęta jest w ramy *theatrum mundi* z nieświadomie działającymi postaciami, a epoka po wojnie jest eksperymentalną próbą określenia następstw wojny. Kompozycyjnie dominujący poziom akcji-snu, którego ramę stanowi fikcjonalnie realny poziom wojny, wnosi do modelu rzeczywistości elementy humoru w formie parodii dramatów królewskich Szekspira (Henryk komentuje swój eksperyment jako „komedię”), przy czym tragiczna formuła „niewinnie-winnego”, która w zamkniętym świecie tragedii klasycznej odsyła do leżącej poza człowiekiem instancji nadającej sens (los, bogowie), traci tu swą siłę znaczeniową, gdyż nie realizuje ani przyczyny, ani celu akcji.

Przyczynę akcji dramatycznej pokazanej w grze snu prześledzić mogliśmy w biegnącym przez ramę i pięcioletnią kompozycję drama-

tyczną w łańcuchu transformacji. Ujawnia on w nieświadomie przyjętych rolach gry wojennej pierwszy człon łańcucha przyczynowego, gdzie dwa przeciwstawne modele relacji międzyludzkich — hierarchiczny i egalitarny — rozwijają się w kierunku dominacji jednego z nich, a mianowicie hierarchicznego. Ten łańcuch nawiązuje do świata baśni. Ale również ów świat, jak i tragedia Szekspirowska, nie posiada pełnej mocy znaczeniowoczej, gdyż z jednej strony negowana jest obligatoryjna formuła końcowa baśni — przez interferencję katastrofy tragicznej, a z drugiej strony dochodzi w ciągu kolejnych sekwencji akcji do reinterpretacji kategorii celu (obiekt wartości — Mania) wielokrotnie, i to na różnych poziomach wartości. Reprezentant zwycięskiej interpretacji żąda w końcu swego zwycięstwa i rezygnuje z dążenia do obiektu wartości, jak też z własnego życia. Aby tymczasowo wyjaśnić ten niespodziewany finał, przyjęliśmy zmianę perspektywy w obrębie konstelacji ról bohatera na antybohatera (podmiot aktantowy *versus* antypodmiot, Henryk—Pijak). Zmiana ta ujawniła, że antypodmiot działa z perspektywy wartości, która wiąże podporządkowany dotychczas w procesie transformacji ról model egalitarny stosunków między mężczyznami z przeformulowaniem relacji mężczyzna—kobieta. „Wina” podmiotu-Henryka polega wtedy na tym, że nie rozpoznał on historycznej konieczności takiego powiązania modeli (historycznej dlatego, że funkcjonujący do wojny stosunek mężczyzna—kobieta i stosunek dominacji między mężczyznami został przez wojnę właśnie zlikwidowany) i popadł z powrotem w stary schemat, który jednakże również historycznie nie jest już możliwy (co wyraża przemiana hierarchii społecznej królestwa w dyktaturę).

Metoda interpretacji sensu akcji za pomocą modelu aktantowego i wprowadzona przez nas metoda zmiany perspektywy przyniosły jednak tylko próbne możliwe rozwiązanie zagadki zawartej w sztuce, a zadanej przez sprzężenie kilku schematów gatunkowych i paradoksalną scenę końcową. Pozostało do pokazania, iż Gombrowicz rzeczywiście prezentuje odbiorcy zmianę perspektywy z podmiotu na antypodmiot. Z jednej strony Henryk, centralna postać sztuki, szkicuje na poziomie słownym model nowej relacji mężczyzna—mężczyzna—kobieta (zob. cytowany poprzednio dialog z Władziem). Z drugiej strony jednak włącza Gombrowicz nowy poziom konstrukcyjny, leżący poza poziomami akcji, w celu zasugerowania odbiorcy identyczności między podmiotem a antypodmiotem, który to poziom uzasadnia zmianę perspektywy współ-patrzenia, współ-przeżywania i współ-wartościowania odbiorcy. Identyczność Henryka i Pijaka sygnalizowaliśmy już wyżej, interpretując Pijaka jako sobowtóra Henryka. Interpretacja ta opiera się na Gombrowiczowskiej metodzie groteski cielesnej, która staje się dominującym środkiem scenicznym sztuki, zawierającym innowacyjną grę konwencjami gatunku dramatycznego.

Groteska cielesna a innowacja gatunku teatralnego w „Ślubie”

Za główny element groteski, do której zaliczamy również sztukę Gombrowicza, uznaliśmy dotychczas zmianę różnych poziomów akcji, prowadzącą do zakłócenia poczucia rzeczywistości u odbiorcy. Charakterystyczna dla groteski jest nie akcja właściwa, którą Gombrowicz doprowadza do absurdu poprzez wymieszanie wielu schematów gatunkowych (parodiowana tragedia, baśń), lecz dopiero umożliwiająca działanie orientacja egzystencjalna²². Realizuje się ona poprzez pole wrażeń własnego ciała danej postaci, o charakterze przede wszystkim przestrzennym. Ciało ludzkie stanowi prymarny system przestrzenny, w którym wewnątrz ciała jest centrum, a kończyny peryferiami i granicą ze światem zewnętrznym. Z tego punktu widzenia akcję można zinterpretować jako dynamiczne wytwarzanie relacji między ludzką przestrzenią wewnętrzną a przedmiotową przestrzenią zewnętrzną. Sztuka teatralna, której najważniejszym elementem jest żyjące, ruchliwe ciało aktora, to gatunek sztuki, w której przestrzeń zewnętrzna staje się polem ekspresji dla zdążających na zewnątrz emocji podmiotu. Z tego punktu widzenia dominującym środkiem sztuki teatralnej nie jest pojęciowo interpretowalne działanie, lecz przestrzenna ekspresja ciała. Działanie i interpretujący je język są podporządkowanymi i w tym sensie zdeformowanymi środkami wyrazu²³, co znaczy, że estetyczny sens dzieła teatralnego nie może się zamknąć w dialogu i akcji.

Gombrowicz zdaje się być świadomy antyliterackiej, a tym samym antydramatycznej (jeśli pojmujemy dramat jako dzieło literackie) istoty sztuki teatralnej. Przemawia za tym fakt, że ciało ludzkie zajmuje we wszystkich sztukach Gombrowicza pozycję centralną²⁴. Dramaty jego uwidoczniają dążność do przywrócenia cielesno-teatralnych podstaw gry aktorskiej, przez co włącza się on do tradycji nowoczesnego teatru, którego przewodnią kategorią stała się groteska cielesno-przestrzenna.

Z tego punktu widzenia jego parodystyczna „dyskusja” z Szekspirem jawi się w nowym świetle. Dla teatru Szekspira charakterystyczna jest dekoracja słowna, czyniąca ze słowa *medium* nośne sztuki teatralnej²⁵.

²² Jak twierdzi W. Kayser (*Versuch einer Wesenbestimmung des Grotesken*. W zbiorze: *Das Groteske in der Dichtung*. Darmstadt 1980, s. 45), nie chodzi w grotesce o pojedyncze czyny, o „złamanie moralnego porządku świata”, lecz „prymarnie o zakłócenie psychicznej orientacji w świecie”.

²³ Według A. Tairowa (*Das entfesselte Theater. Anmerkungen eines Regisseurs*. Leipzig und Weimar 1980) dominanta cielesno-pantomimicznego wyrazu w teatrze powoduje nie zastąpienie, lecz tylko odsunięcie na dalszy plan słów przez gesty; język staje się podporządkowanym i w tym sensie zdeformowanym środkiem.

²⁴ Zob. też interpretację twórczości Gombrowicza dokonaną przez Cz. Miłosza, przedstawioną w: Gombrowicz, *Die Trauung. — Geschichte*, s. 16—17.

²⁵ Według J. Honzla (*Die Hierarchie der Theaterrmittel*. W zbiorze: *Moderne Dramentheorie*. Kronberg/Ts. 1975) w klasycznym dramacie słowo funkcjonuje jako „pryzmat” wszystkich przedmiotów.

Jak widzieliśmy, Gombrowicz rozpoczyna *Ślub* tą właśnie metodą. Funkcja nazewnicza dekoracji słownej jest jednak zakłócona, pierwsze werbalne próby orientowania się w swoim otoczeniu podejmowane przez bohatera nie dają jasnego wyobrażenia o przedmiotach i pokazują tym samym niemoc środków językowych również widzowi. Ponadto dochodzi — w odróżnieniu od Szekspira — do zderzenia dekoracji słownej z dekoracją przedmiotową; przedmiot sceniczny istnieje na scenie przez nazwanie go w didaskaliach już przed nazwaniem go przez bohatera.

(*Krajobraz przyniatający, beznadziejny. W mrokach fragmenty zniekształconego kościoła*) [69]

Konflikt semantyczny między didaskaliami (samopredstawienie się przedmiotów na scenie) a dialogiem (subiektywna orientacja przedmiotowa przedstawionych osób) wskazuje, że przedmioty posiadają w tej sztuce siłę wyrazu przed sformułowaniem słownym. Samodzielne, uwolnione od ciśnienia językowego przedmioty poprzez całą sztukę konstytuują własną płaszczyznę, na której odbywa się zakłócona groteskowo gra zgubionej orientacji przestrzennej centralnej postaci. Istotne dla tej gry jest, iż Henryk — centralna postać — próbuje drogą językową konfrontować się z zachodzącym wobec i wokół siebie cielesno-przestrzennym zdarzeniem; próbuje ciągle na nowo opisać to zdarzenie (ponowna dekoracja słowna), nie potrafi go jednak zrozumieć i opanować. W ten sposób analizowanej dotychczas zdarzeniowości sztuki towarzyszy równoległa walka mediów — słowo kontra przedmiot. Walka ta odbywa się w następujących fazach:

1. We wstępie do sztuki, po „ciemnej” próbie opisu otaczających przedmiotów, Henryk konstatuje na sobie samym dziwne zakłócenie przestrzenne:

HENRYK: [...]

Pustka. Pustynia. Nic. Ja sam tu jestem

Ja sam

Ja sam

A może nie jestem sam, kto wie co jest za mną, może na przykład, może coś... ktoś tu z boku, na uboczu, na uboczu, jakiś idio... idiota, nieokiełznany, nieopanowany, idiotowaty, idiotykalny, który dotyka... i... (ze *strachem*) lepiej nie ruszać się... i ruszajmy się... bo jeśli ruszymy się... to on gotów ruszyć się... i dotknąć się... (*niepokój wzrasta*) o, żeby coś, albo ktoś tu skądś gdzieś na przykład żeby... aha, tam coś... (*wytania się WŁADZIO*) Władzio! To Władzio!
[69]

Monolog Henryka ujawnia utratę równowagi przestrzennej; podmiot nie znajduje centrum w swym własnym ciele, lecz czuje się jakby przez drugie „ja” („idiotę”) usunięte z tej pozycji („za”, „obok” jako znaki przestrzeni podmiotu w danym miejscu obsadzone są przez niebezpieczne, inne „ja”). W obliczu tego zagrożenia własnego centrum przestrzennego ukazuje się przyjaciel, lecz z innego miejsca („tam”), tzn. z obiektywnej,

oddalanej od podmiotu przestrzeni zewnętrznej; ukazuje się jak ratunek. Przyjaciel Władzio gwarantuje Henrykowi powrót do cielesnego poczucia normalności, fakt ten tłumaczy także znaczenie motywu „normalności”, powracającego w różnych formach w dialogach obu tych postaci:

WŁADZIO: Nie bądź głupi, nie rób trudności
Co cię obchodzi, że coś jest anormalne
Jeżeli my jesteśmy normalni! [71]²⁶

Groźna druga postać, nazwana „idiotą”, musi być rozumiana jako antycypacja występującego w grze snu Pijaka, który również określany jest jako „idiota”. Postać Pijaka jest zatem motywem przestrzennym, przez co zakłócenie świadomości Henryka na wstępie sztuki potęguje się do rozdwojenia jaźni. Określenia „idiota” i „pijak” świadczą, że Henryk nie rozumie tego, co się z nim dzieje.

2. Po introdukcji i wroście zakłóceń w orientacji przestrzennej w I akcie — dochodzi w akcie II do dramatycznej kulminacji. „Część” Pijaka, jego palec, odłącza się od reszty ciała, ogromnieje i zostaje zantropomorfizowany, stając się samodzielnie wskazującą i samokierującą się siłą, która urasta do centrum całej przestrzeni zewnętrznej:

HENRYK: Schowaj go [tj. palec], bo ja się rzucę na niego i schowam ci go...
Rzucę się...
(*po chwili*) Idiotycznie sterczy... W samym środku... Nie, ja nie mogę rzucić się... bo to wszystko bzdura... to zbyt głupie...
[...]
[...] On umyślnie wyciągnął ten palec, żeby wszystko w głupotę przemienić — a ze mnie zrobić wariata! [99]

Peryferyjna część ciała — palec, dający się łatwo interpretować jako symbol falliczny²⁷, staje się nośnikiem poczucia centrum, leżącego tym samym jakby poza ciałem; tym samym przekodowanie przestrzeni interpretowane jako „zwariowane” dopełnia się.

3. Przy końcu sztuki Henryk odzyskuje znów poczucie centrum, palec staje się ponownie peryferyjną częścią ciała, ale centrum jest puste:

HENRYK: [...]
W ciszy palcami ruszam, a osoba moja
Sobą rozrasta się na samej sobie
I sednem staje się sedna. Ja, ja, ja, ja sam!
Jeżeli jednak ja, ja, ja sam, to dlaczegoż

²⁶ Aż do III aktu Władzio jest tym, który powołuje się na „normalność” (opierając się na stosunku „ja” — „ty”), przy końcu dramatu Henryk obraca ten motyw przeciwko Władziowi, by przekonać go do samobójstwa. Normalność staje się pretekstem do przestępstwa na poziomie snu, który świadomie powtarza transformację wyjściową Henryka i Władzia w żołnierzy.

²⁷ Według Bachtina (*op. cit.*, s. 15) nos jest prymarnym symbolem fallicznym groteskowego ciała, może on jednak zostać zastąpiony przez ręce lub palec.

(Użyjmy tego efektu) mnie nie ma?
 Cóż stąd (zapytam) że to ja, ja jestem w samym środku, w samym centrum, jeżeli ja, ja nigdy nie mogę być
 Soba
 [...] [135]

Te trzy fazy motywu cielesnego ukazują grę z utratą i odzyskaniem orientacji przestrzennej podmiotu w wewnętrznej i zewnętrznej przestrzeni ciała. Odzyskanie centralnego położenia przez podmiot wskazuje jednak na utratę substancji: powracające do siebie samego „ja” Henryka konstatuje pustkę i tym samym bezsens zdarzeniowości przestrzennej, co na poziomie akcji odzwierciedla dobrowolna rezygnacja zwycięzcy z nagrody (księżniczki i władzy). Mimo iż Henryk potrafi opisać akcję ciała, nie dostrzega jej znaczenia. Powstaje więc pytanie, jak odbiorca może zrozumieć tę groteskową warstwę sztuki. Tutaj pomaga nam Gombrowicz integrując tę część ciała i przedmiot przestrzenny — palec — w system wartości semantycznych uzupełniający taksonomiczny model akcji.

Odpowiednio do rozszczepienia „ja” Henryka i jego sobowótora występują w sztuce również dwa palce, palec Pijaka i palec Henryka. W akcie II, wnoszącym z punktu widzenia kompozycyjnego konflikt (bunt Henryka przeciwko Ojcu-królowi), a z punktu widzenia aktantów dominację poziomu wartości władzy wobec poziomu wartości rodziny (Henryk porzuca Manię, pierwszy cel swego działania, na rzecz dążenia do władzy), obydwie palce walczą przeciw sobie. Obydwie są „dotykającymi” palcami, wskazującymi na ten sam obiekt — Ojca-króla w podwójnej intrydze. Pijak przenosi uwagę Henryka od jego pierwszego celu, Mani, na godność królewską, a Henryk, wspomagany przez Władzia jako dworzanina i sługę władzy, przygotowuje za plecami Pijaka, którego uwaga koncentruje się na gościu palca Henryka, pojmanie go jako buntownika. Celem intrygi Pijaka w tej walce palców jest odwrócenie uwagi Henryka od Mani, aby połączyć ją z Władziem. Cel intrygi Henryka to unicestwienie Pijaka. Obydwie intrygi dochodzą do skutku, Władzio zostaje przez Pijaka „zaślubiony” z Manią, a Henryk osiąga władzę absolutną i skazuje Pijaka; musi jednak Władzia — przyjaciela i reprezentanta modelu stosunków egalitarnych — złożyć w ofierze władzy.

Poprzez przedmiotowy charakter obydwu palców pojawiają się dwie dodatkowe semantyczne pary wartości: palec Henryka jest czysty i porządny, palec Pijaka jest „czarniawy”, brzydki i nieprzyzwoicie — obsceniczny (jak powiada Pijak: „do dłubania w nosie”, co podkreśla znaczenie falliczne i złamanie *tabu*²⁸). Porządny palec Henryka traktowany jest

²⁸ Nos i „mucha” na nosie uwydatnione są również w odniesieniu do postaci Ojca, pozostają jednak w tym wypadku częścią ciała, gdyż Ojciec reprezentuje opanowany seksualizm, który przejawia się tylko poprzez powracający motyw „swędzenia”.

paralelnie do palca Kanclerza, który przez kontrast z palcem Pijaka, „domowym”, „chamskim”, „chłopskim” (98), uzyskuje wartości przeciwnostawne — „oficjalny”, „dworski”, „władczy”. Powstaje przez to opozycja określeń. Z jednej strony mamy: ładny, oficjalny, dworski, a z drugiej: brzydki, nieoficjalny, niewładczy. Skala wartości palca Pijaka jawi się jako dwuznaczna: poprzez wyrażenie „do dłubania w nosie” można odnieść wszystkie elementy do zakresu seksualnego; poprzez paralelę palca Henryka z kanclerskim — znaczenie i wartość jego palca ograniczone zostają do zakresu społecznego, są zatem jednoznaczne. Interpretowana jednoznacznie w kategoriach władzy wartość palca Henryka oraz dwuznacznie interpretowalna wartość palca Pijaka (z jednej strony w znaczeniu ‘władza’, a z drugiej w znaczeniu seksualnym) odzwierciedlają podwójną intrygę na poziomie akcji.

Opozycyjna para „ładny”—„brzydki” nie pojawia się jednak na poziomie akcji. Termin „ładny” powiązany z palcem Kanclerza wywołuje również asocjację — „stary” (na początku III aktu stwierdza Henryk, że Kanclerz jest „stary”); „stary” jest także Henryk (ale dopiero w III akcie), podczas gdy wartość „młody” reprezentowana jest tylko przez Władzia. Henryk nakłaniając przyjaciela do samobójstwa mówi:

HENRYK: [...] Usiądź. Nie, lepiej stań tutaj, przy tym krześle, pochyl głowę
I palec zegnij. Teraz ja do ciebie
Podchodzę i tutaj staję przy tobie i starszą
Mą rękę na twój kark zakładam młodszy. Zimno!
Chłodno, nieprawda? Ja ciebie dotykam...
[...] [134]

Scena ta wyjaśnia poprzez *medium* języka cielesnego, czemu Henryk nie może już kochać Mani po śmierci Władzia (jak to stwierdził we wcześniejszym dialogu): zwrot „palec zegnij” musi być interpretowany na tle symboliki palca jako kastracja. Ponieważ jednak Henryk może kochać Manię tylko poprzez pożądanie jej ze strony Władzia, kastruje on tutaj sam siebie. Wyraźne użycie wartości przestrzennych („przy tym krześle”, „staję przy tobie”) wskazuje, że odzyskanie centrum osiągalne jest poprzez kastrację i samokastrację. Ale „pustka”, jaką odczuwa Henryk po odzyskaniu poczucia centrum, wynika dla odbiorcy z obiektywnych wartości palca. Ponieważ Henryk i Władzio jako przyjaciele młodości są rówieśnikami, określenia „starszy” i „młodszy” nie odnoszą się do wieku biologicznego. Wynikają one z innego systemu wartości, opierającego się na skali wartości ciała ludzkiego, gdzie „młody” oznacza ‘pozbawiony władzy’, a „stary” — ‘posiadający władzę’. Wobec tej skali zrozumiała staje się relacja dawca—biorca między Pijakiem a Władziem. Obydwaj są pozbawieni władzy, zatem „młodzi”; Henryk natomiast jako król-dyktator wchodzi w obszar ‘bycia starym’. Wartości wrażeniowe „zimno” i kontrastowa „ciepły”, odniesione do ręki Hen-

ryka i karku Władzia, wzmacniają tę opozycję²⁹ i sugerują zarazem utratę życia. Dlaczego jednak Gombrowicz dokonuje na poziomie języka przedmiotów w swojej sztuce kombinacji starości, władzy, utraty życia — z pięknnością, a wartości przeciwstawne: młodości, braku władzy — z brzydotą?³⁰

Motyw ciała jako podstawa tego systemu wartości pozwalałby raczej oczekiwać powiązania młodości z pięknem, a starości z brzydotą. Gombrowicz nie przedstawia jednak w swej sztuce ciała w jego normalnym stanie, lecz rozpasane, groteskowe ciało, w którym jeden składnik (palec-fallus) dokonuje rewolty przeciwko całości, harmonia przekształca się w dysharmonię. Groteskowe ciało jest młode, pozbawione władzy i brzydkie. Groteskowe ciało stanowi więc samo w sobie postulat połączenia młodości i braku władzy z pięknem, postulat, którego realizacja doprowadziłaby do likwidacji groteski.

W świecie przedstawionym sztuki zadania tego nie udaje się rozwiązać. Na poziomie akcji Henryk oddaje się żądzy władzy i oddala się tym samym od wartości: braku władzy, równości, młodości (jako zamiennika życia i miłości). Intryga dramatu i jego akcja wyjaśnia nam, jak do tego dochodzi. Logika języka ciała, którą Gombrowicz realizuje za pomocą środków teatralnych, ma nam wyjaśnić, dlaczego do tego dochodzi.

Na początku analizy groteski cielesnej powiedzieliśmy, że Gombrowicz inscenizuje walkę mediów, w której język przedmiotów próbuje się uwolnić spod nacisku języka słownego. Nie stwierdziliśmy jeszcze, kto jest zwycięzcą w tej walce. Nie zrealizowany postulat — na końcu sztuki młode ciało połączone zostaje z brzydotą — wskazuje na to, iż zwycięża język słowny. Z tryumfem tym wiąże Gombrowicz jednak krytykę języka³¹. Język selekcjonuje potencjały znaczeniowe przedmiotów według tradycyjnych schematów i zamyka tym samym nowe drogi. Widać to wyraźnie w dramatyczno-teatralnym losie centralnego przedmiotu w *Ślubie* — w nagim palcu.

Monolog wstępny *Ślubu* ujawnił nam, że palec określany jest w połączeniu z pewną relacją cielesną, a mianowicie z „dotykaniem”. Henryk obawia się dotknięcia przez „idiotę”, który potem ukazany jest jako Pijak i sobowtór — właściciel ogromnego palca. Dotknięcie palcem może mieć trojakie znaczenie: 1) nawiązanie pierwszego kontaktu

²⁹ W. Gombrowicz (*Dziennik <1957—1961>*). Paryż 1982, s. 97) świadomie wiąże swoje pojęcie wartości z parametrami ciała ludzkiego — problem podobny do występującego w *Ślubie*.

³⁰ Również świat władzy i starości jest w *Ślubie* groteskowo brzydki, jak wskazuje opinia Henryka o dworzanach wyrażona w akcie III. Pijakowi, stojącemu niżej w hierarchii społecznej, świat ten jawi się jednak jako piękny.

³¹ Gombrowicz łączy filozofię języka z filozofią formy. Zob. Schmid, *op. cit.*

w komunikacji międzyludzkiej (funkcja fatyczna³²), jak również — 2) dowód miłości w miejsce słów, i w końcu, metaforycznie, 3) naruszenie godności kogoś drugiego. Obawa Henryka przed „dotknięciem”, którą wyraża on na początku utworu, może oznaczać obawę przed przyjacielem, obawę przed własną „amoralną skłonnością” do niego, do której się później przyznaje (w akcie III). Neutralne znaczenie przedjęzykowej komunikacji zdaje się nie być aktualizowane. Sztuka realizuje ostatnie z wyróżnionych znaczeń tego motywu; emocjonalnie pozytywne znaczenie przyjacielskiego dotknięcia jest aktualizowane tylko sekundarnie. Właśnie tego znaczenia obawia się Henryk — na poziomie sytuacji wojennej — mimo iż właśnie wojna uświadamia mu taką możliwość. Palec reprezentuje zatem obydwie semantyczne interpretacje tego gestu: bezpośrednią, cielesną, oraz metaforyczną, czysto językową. Ta ostatnia interpretacja zwycięża, może dlatego, że Henryk, wychowany poprzez język, obawia się możliwości ekspresyjnych swego ciała. Powracamy tu jeszcze raz do logiki snu, która prowadziła nas od początku w interpretacji tej sztuki.

Henryk znajduje się, jak wykazała analiza granicy pierwszego poziomu akcji, od początku pod wpływem świata snu. Sen pozwala na obchodzenie się z językiem (podobnie jak i z przedmiotami) w sposób swoisty. W języku snu Henryk doprowadza do odwracającego przekodowania związku frazeologicznego „grozić palcem”, występującego zwykle w sytuacjach wychowawczych — przykładowo w relacji rodzice—dzieci. Gest i zwrot wyrażają pogroźkę i zapowiedź kary ze strony rodziców wobec przekroczenia zakazów przez dzieci. We śnie dokonuje się odwrócenie gestu, ale również odwrócenie relacji. Syn grozi Ojcu, syn uosabia przemoc (król-dyktator) i instancję przebaczącą (Biskup, który usiłuje usprawiedliwić przemoc króla-Ojca, zostaje przez Henryka-kapłana pozbawiony swej pozycji). To, co zabronione jest dziecku w sytuacji groźby wychowawczej, może być objętym *tabu* światem kontaktów cielesnych, do którego w mieszczańskim świecie, reprezentowanym przez rodziców Henryka, należeć może miłość między mężczyznami, jak i wspólna miłość między dwoma mężczyznami i kobietą. Poziom snu w sztuce niezdolny jest jednak do prawdziwego uwolnienia się od nacisków wychowawczych, nie jest rzeczywiście twórczy, lecz raczej podejmuje wyłącznie mechaniczne przekodowania, prowadzące do totalnego zniszczenia stosunków międzyludzkich i do całkowitej alienacji pojedynczego człowieka³³. Mechanicznej, nie zaś twórczej lo-

³² O funkcji fatycznej w komunikacji zob. R. Jakobson, *Linguistik und Poetik*. W zbiorze: *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft*.

³³ Przewijający się przez całą sztukę, pozornie pozbawiony sensu motyw smutku, werbalizowany kilkakrotnie przez Władzia i Henryka w dialogach i w rytuale pogrzebu, wskazuje na niemożność wyjścia również we śnie poza granice codziennych *tabu*.

gice snu narzuca zatem Gombrowicz ramę wprowadzającą *theatrum mundi*, gdzie zakodowany jest nasz repertuar zachowań jako nieświadomych nosicieli ról (także w sensie społecznym), i to nie tylko przez język naturalny, ale może także przez literackie schematy akcji gatunków baśniowych i dramatycznych.

Urok *Ślubu* polega na tym, że żadna interpretacja nie wyczerpuje sensów utworu, bez względu na to, którego poziomu dzieła ona dotyczy. Tym samym i jego krytyka języka oraz tradycji gatunkowych nie są ostatnim słowem Gombrowicza, które kieruje on do odbiorcy. W przeciwnym razie nie można by w żaden sposób wyjaśnić motywu śmiechu, na który zwracaliśmy uwagę na wstępie — krótko przed nieudaną próbą inscenizacji swego ślubu z Manią i po wręczeniu Władziowi noża prezentuje Henryk „śmiejące się” zbiorowe „my”:

HENRYK: O, deklamatorzy!

[.]

Co pełną gębę macie moralności

I odpowiedzialności! [...]

[.]

Daremne wasze książki, filozofie

I artykuły [...]

[.]

Wobec tej masy dwóch miliardów ludzi

Co między sobą się tłamszą w wieczystej

I ciemnej, dzikiej, niedojrzałej rui...

Daremnie mucha wasza brzęczy wokół nosa

Czarnozielonej otchłani (nie śmiech nasz dyskretny

I ludzko-ludzki śmiech nasz, prywatny i cichy

Nieokreślony oraz niezbadany

Odezwie się w tej chwili...) Gdy wy wciąż postawy

Jakieś tam przyjmujecie

My tutaj się szczypiemy po naszymu

Pod krzakiem losu naszego. [136—137]⁸⁴

Śmiejący się podmiot zbiorowy („dwa miliardy ludzi”) nie występuje w *Ślubie* jako działająca strona, mógłby on jednak być potencjalnym przeciwnikiem zbiorowego „my”, które zawiera w sobie role rozkazodawcy i rozkazobiorcy w teatrze wojny, wnoszące w mechaniczne przekodowanie gry-snu zgubne transformacje ról. Funkcja ta zaktualizowana jest może w ostatniej dokończony sztuce Gombrowicza — w *Operetce*, gdzie groteskowa, stara i brzydka forma ciała wyzwala się w postaci młodej i pięknej Albertynki, która na zawsze unicestwia wszelkie formy władzy.

Z niemieckiego przełożył Michael Fleischer

⁸⁴ Motywy „muchy” i „nosa”, odnoszące się zawsze do Ojca, przypisane są zbiorowemu „wy”, od którego Henryk próbuje się zdystansować przez aktualizowanie śmiejącego się „my”; reprezentują one opanowane przez język, pojęcia i konwencje — świat ciała.