

Kościół międzyludzki i absurd totalitarny w teatrze Gombrowicza.

Maria Delaperrière

Maria DELAPERRIÈRE

Kościół międzyludzki i absurd totalitarny w teatrze Gombrowicza

Czym jest właściwie „kościół międzyludzki” Gombrowicza? Najlepiej go zdefiniował sam autor, mówiąc o tworzeniu się „człowieka przez człowieka”, o nieskończonych kombinacjach relacyjnych, o bezustannym rozsadzaniu norm „nie duchem”, lecz „spiskiem spółkujących ciał stwarzających wariant”¹, słowem, o dynamice procesów międzyludzkich jako jedynej źródła odwołań wartościujących pojedynczą egzystencję. Najbardziej oczywistym tego przykładem jest dramat Henryka w *Slubie* – tekście, w którym „kościół międzyludzki” zostaje po raz pierwszy przywołany *explicite*. Niemniej sam proces relacyjny, do którego Gombrowicz powraca we wszystkich swoich utworach, kryje w sobie jeszcze inne sensy, wielokrotnie sygnalizowane, ale których nigdy Gombrowicz nie sformułował wyraźnie. Chodzi o stosunek osobowych procesów interakcyjnych do zjawiska interakcji masowych, do kolektywizmu i jego tendencji totalitarnych. Oczywiście należy z góry zastrzec, że sam Gombrowicz nie rozpatrywał aporii „kościół międzyludzki” z punktu widzenia totalitaryzmu lub ściślej – nie robił tego w sposób jednoznaczny. „Kościół międzyludzki” znajduje się pod wieloma względami na antypodach totalitaryzmu jako systemu zamkniętego i zdominowanego przez konkretną ideologię, ale nie znaczy to wcale, by wyrastał bezpośrednio z reakcji na konkretne (faszystowskie lub stalinowskie) doświadczenie totalitarystyczne. Żyjąc z dala od Polski, Gombrowicz śledził z dystansu tworzenie się nowego systemu, nie brał też udziału w ideologicznych dyskusjach emigracyjnych opozycjonistów. Kolektywizm, masa, ilość napawały go zawsze przerażeniem, a na totalitaryzm komunistyczny reagował przede wszystkim jako artysta:

nieraz łapię się na tym – wyznawał w *Dzienniku* – że choćbym dał się pociągnąć moim, czasem silnym, sympatiom do pewnych dokonań tam, za kurtyną, jako artysta muszę być

¹ W. Gombrowicz *Dziennik 1961–1966*, Paryż 1984, s. 34.

Delaperrière Kościół międzyludzki i absurd...

antykomunistą, czyli innymi słowy, że mógłbym być komunistą tylko rezygnując z porcji mojego człowieczeństwa, która wyraża się w sztuce.²

Równocześnie zachowywał dystans w stosunku do postulatów emigracyjnej prawicy, dopatrując się w jej fanatyzmie swoistej formy zafascynowania komunizmem!³ Wznosząc się świadomie ponad wszelką koniunkturę, urastał do roli mentora *à rebours*, która w tamtym okresie przysparzała mu zapewne więcej wrogów niż zwolenników:

Komunizm? Antykomunizm? Nie, to zostawmy na razie na boku. Nie idzie o to, abyście byli komunistami lub anty... idzie o to, żebyście po prostu byli...⁴

W rzeczywistości traktował komunizm jako jeszcze jedną, choć bez wątpienia największą, bo najbardziej zakłamaną mistyfikację XX wieku, która doprowadziła, jak pisał w *Dzienniku* (cytując Marcina Bubera,) do „bankructwa wszelkiej filozofii kolektywistycznej, głoszącej, że jednostka jest funkcją mas”⁵. W takiej dopiero perspektywie jasne się staje, że zasadniczym problemem filozoficznym była dla Gombrowicza nie tyle sama ideologia komunistyczna, która, jak każda inna, musi ulec wyczerpaniu, ile sam system kolektywistyczny, który tę ideologię wyprzedza i w niej znajduje ostateczną sankcję. W rezultacie Gombrowicz skłaniał się ku lewicy, dopóki była ona, jak to trafnie sformułował Jeleński, „buntem, negacją, subwersją i antykonformizmem”⁶, ale gdy tylko zaczęła zastygać w ideologię „konstruktywną” i opanowywać taki czy inny sektor kultury, musiał ją zwalczać w imię nie tyle ideałów politycznych, co własnej zdroworoządkowej pragmatyki. W latach pięćdziesiątych na pierwszych kartkach *Dziennika* w odpowiedzi na modne wtedy na Zachodzie dzieło *Le Communisme* Dionysa Mascolo pisze:

Cała dialektyka rozwoju, stawania się, uzależniania, jest tu subtelnym kłamstwem mającym przysłonić jedyną istotną żądzę – skończoności. Rozwala formę po to, aby nadać nową formę – istnieć bez formy nie może – i, jaka by nie była ta forma, z chwilą gdy ją wybrał, musi doprowadzić ją do pełnego urzeczywistnienia. Dlaczego powiedział A? Nie wiadomo. Ale gdy powiedział A, musi powiedzieć B.⁷

Trudno o wyrazistszą demonstrację mechanizmów totalitarnych, a jej autorem mógłby być równie dobrze na przykład Mrozek! Tylko że to, co u Mrozka wypływało z kontaktu z rzeczywistością referencjalną bezpośrednio odwołującą

2/ W. Gombrowicz *Dziennik 1957–1961*, Paryż 1984, s. 232.

3/ W. Gombrowicz *Dziennik 1953–1956*, Paryż 1984, s. 41.

4/ Tamże, s. 276.

5/ Tamże, s. 32.

6/ K. Jeleński *Od boskości do nagości*, w: *Iwona księżniczka Burgunda, Ślub, Operetka, Historia*, Kraków 1995, s. 356.

7/ W. Gombrowicz *Dziennik 1953–1956*, s. 118.

się do systemu komunistycznego, u Gombrowicza było wytworem jego własnego zmagania się z formą, której nieuniknioną presję odczuł najpierw na sobie! Toteż bunt jego będzie „buntem na własny osobisty rachunek, a nie w imię ideałów przychodzących z zewnątrz”⁸.

W ten sposób dochodzimy do zasadniczego paradoksu: Gombrowicz, który nigdy nie napisał dzieła wyrastającego bezpośrednio z doświadczenia totalitarnego, przez sam akt zapisu odsłaniał najgłębiej ukryte mechanizmy znajdujące się u źródeł społecznej alienacji. Robił to przede wszystkim w odniesieniu do siebie: w swoich autopowieściach był zarazem autorem-narratorem i bohaterem, subiektem i obiektem własnych eksperymentów. Wystarczy jednak, by Witold posunął się o jeden roztańczony krok dalej, a odsłania się przed nim natychmiast cały kościół międzyludzkich relacji, gestów, akcji i masek. Krok ten prowadzi przede wszystkim w stronę teatru jako formy estetycznej, która dużo wyraziściej niż narracja może ukazać *gestus* społeczny odbierany przez zbiorowość *in statu nascendi*.

Dramatyczność uteatralizowana

Gombrowicz miał szczególnie silnie rozwinięte poczucie dramatyczności, które się przejawiało – jak słusznie zauważa Jan Błoński – w samym „niedookreśleniu procesów i działań”⁹. Dorzućmy, że ta dramatyczność Gombrowiczowska jest nie tylko niedookreślona, ale rozluźniona przez zabiegi czysto teatralizacyjne, do których twórca przywiązuje dużo większą wagę niż do porządku następujących po sobie wydarzeń.

Dramatyczność w znaczeniu tradycyjnym odwołuje się do przyczynowości (los czy przypadek to siły, które wyjaśniają i „usprawiedliwiają” następstwo interakcyjnych działań), teatralizacja przeciwnie – kładzie nacisk na iluzję przedstawienia, której w nowoczesnym teatrze odpowiada iluzja rzeczywistości. Gdy pojawiające się w dramatach Gombrowicza postacie nawzajem się kreują, zarażają się sobą, wykryształają się wzajemnie i alienują, wymieniając maski, imitując gesty i służąc sobie nawzajem za lustro, to już nie tylko o dramatyzacji wydarzeń chodzi, ale o samą grę teatralną, którą scena rzutuje na publiczność.

Gombrowicz znalazł w dramacie nowoczesnym to, czego najbardziej instynktownie poszukiwał, mianowicie teatralność w stanie czystym, która oddalając się od psychologizującej *mimesis* sprawia, że już nie świat rzeczywisty przeobraża się w teatr, ale teatr, negując własną iluzję, staje się światem. Proces teatralizacyjny wpisuje się w przeobrażenia awangardowe, które polegały na wyniesieniu znaczącego nad znaczone (w poezji) lub struktury narracyjnej nad treść (w prozie). W teatrze odpowiada tym doświadczeniom Pirandellowska zasada „teatru w teatrze”, która wprawdzie korzeniami sięga do komedii *dell'arte*, ale w ujęciu nowoczesnym staje się świadomym zabiegiem denegacyjnym. Sam Gombrowicz odnosił się do Pirandella ze zwykłą mu rezerwą, niemniej trudno nie zauważyć pewnych

⁸ J. Jarzębski „Polskie włości”. *W Polsce, czyli wszędzie*, PEN 1992, s. 23.

⁹ J. Błoński *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne*, Kraków 1994, s. 258.

Delaperrière Kościół międzyludzki i absurd...

uderzających między nimi analogii, zwłaszcza gdy Pirandello przekłada nad rzeczywistość samą świadomość tej rzeczywistości:

Dramat, proszę Państwa, rozgrywa się całkowicie wewnątrz świadomości, polega na uprzytomnieniu sobie, że każdemu z nas wydaje się tylko, że jest jednostką, a tymczasem jest setką; jest milionem i reprezentuje tyleż postaci, ile jest w nim potencjalnych twórczych możliwości... jedna postać sprawia, że jest tym – że właśnie, druga, że jest kimś innym...¹⁰

Gombrowicz odpowiada mu echem:

wszystko dokonywa się poprzez Formę: to znaczy, że ludzie, łącząc się ze sobą, narzucają sobie nawzajem taki czy inny sposób bycia, mówienia, działania... i każdy zniekształca innych, będąc zarazem przez nich zniekształcony.¹¹

Nie wolno jednak zapominać, że u Pirandella dialektyka kłamstwa i prawdy nie przekracza granic sceny i dopiero egzystencjaliści nasycili Pirandellową formę odpowiednimi treściami filozoficznymi, pozbawiając się tym samym pełnej swobody twórczej, którą Gombrowicz cenil sobie nade wszystko. Toteż w teatrze Gombrowicza nie odnajdziemy śladów metafizycznej alegorii Sartre'owskiego piekła ani bezsensu oczekiwania na nieistniejącego Godota. Czytamy w *Dzienniku*:

Kiedy mówicie mi, egzystencjaliści, o świadomości, lęku, nicości, wybucham śmiechem nie dlatego, abym się z wami nie zgadzał, lecz dlatego, że z wami muszę się zgodzić. Zgodziłem się i oto – nic się nie stało. Zgodziłem się, a nic we mnie nie zmieniło się ani na jotę: świadomość, którą zastrzyknęliście memu życiu, weszła mi w krew, ona momentalnie stała się życiem i teraz trzęsie mną w podrygach chichotu prastary triumf żywiołu. Dlaczego zmuszony jestem śmiać się? Dlatego po prostu, że w świadomości również się wyzywam. Śmieję się, ponieważ rozkoszuję się lękiem, bawię się nicością i igram z odpowiedzialnością, a śmierci nie ma.¹²

Gombrowicz broni się skutecznie przed absurdem metafizycznym, przenosząc akcenty twórcze z metafizyki na antropologię. Celem, w który mierzy, jest nie tyle puste niebo, ile człowiek – twórca absurdu i jego ofiara, śmieszny i tragiczny w swoim borykaniu się z formą. Tu chciałoby się zaliczyć Gombrowicza do paradygmatu dramaturgów-dysydentów, takich jak Határ, Mrożek, Różewicz, Havel. Ale i takie zestawienie jest dość ryzykowne, bo Gombrowicz zaczął pisać swoje dramaty dużo wcześniej niż oni, toteż pojawiającego się w jego dramatach absurdu nie da się określić Esslinowskim mianem „absurdu stosowanego”¹³; po drugie, Gombrowicz nie inspirował się kontekstem rzeczywistym, ale, jak słusznie zauważa Ja-

^{10/} Cyt. za: B. Dort *Théâtres, essais*, Paryż 1974, s. 68.

^{11/} W. Gombrowicz *Ślub*, Kraków 1995, s. 99.

^{12/} W. Gombrowicz *Dziennik 1953–1956*, s. 243.

^{13/} M. Esslin *Jenseits des Absurden. Aufsätze zum modernen Drama*, 1972.

rzębski, próbuje „przedrzeć się przez Nierzeczywistość do rzeczywistości” stosując metodę pisarską, która polega już nie na opisie tej rzeczywistości, lecz na „zapisie doświadczenia poznawczego, zawierającego w sobie zarówno percepcje, jak i kreacje”¹⁴. W ten sposób tworzy teatr jedyny w swoim rodzaju, który nie podchodzi ani pod kanony zachodniego, ani wschodnioeuropejskiego teatru absurdu. Teatrowi zachodniemu przeciwstawia Gombrowicz niezwykłą proliferację form i antynihilistyczny witalizm, wschodnioeuropejskiemu – swoistą abstrakcją polegającą na parodiowaniu nie tyle konkretnej rzeczywistości, ile istniejących już w tradycji teatralnej form. Gombrowicz przemieszcza akcenty, rezygnuje świadomie z metafizycznych odniesień, przenosząc się całkowicie na płaszczyznę interakcyjnych procesów horyzontalnych. Nie przekazuje prawd aksjologicznych nie dlatego, by świat wartości go nie interesował, ale dlatego, że nie dają się już one sprowadzić do jednego nadrzędnego systemu. Tu rysuje się sedno strategii teatralizacyjnej, która polega na ciągłym obnażaniu, destrukcji i metamorfizie schematów społecznych, ideologicznych i kulturowych.

Mnogość czy pojedynczość?

Już *Iwona księżniczka Burgunda* (1939) zawiera pierwsze sygnały zabiegów teatralizacyjnych, które zaczynają funkcjonować same w sobie, nie odwołując się do żadnej konkretnej rzeczywistości. Mikrospołeczeństwo fikcyjnego królestwa scalają zachowania stereotypowe: reguła dworska, hierarchia rodzinna, frazeologia. Pojawienie się Iwony, której sposób bycia wymyka się przyjętym zasadom, intryguje otoczenie, ale nie zawiązuje jeszcze dramatu. Następuje to dopiero wtedy, gdy oświadczyzny księcia Filipa wywołują serię działań interakcyjnych, w które Iwona zostaje wbrew jej woli wciągnięta, ale którym się skutecznie opiera. Sugerowana w dramacie monstrualność Iwony polega nie tyle na brzydocie (która chyba jest względna, skoro dworzanie Innocenty w niej się zakochuje), ile na zupełnym braku reakcji na grę relacyjną, scalającą dworski mikrokosmos. Toteż Iwonę trzeba wyeliminować z gry społecznej nie tylko dlatego, że się do niej nie nadaje, ale przede wszystkim dlatego, że brak jakichkolwiek działań z jej strony demobilizuje grę innych. Iwona musi zginąć, bo takie są prawa normalizacji. Jej spektakularna śmierć przez udławienie jest już tylko logicznym następstwem zakłócenia relacyjnego porządku społecznego, do którego trzeba koniecznie powrócić.

Czy ten nawrót jest tutaj możliwy? Śmierć jako kara odwołuje się z reguły do porządku kosmicznego i oznacza powrót do utraconego sensu. Ale Iwona nie jest winna, więc nie podlega karze ani zresztą żadnej innej ocenie. Iwona jest po prostu „obca”. O „strategii obcego” u Gombrowicza jako o jednym z kluczowych zabiegów prowadzących do „demaskowania sztuczności i umowności zjawisk uznawanych przez innych za samo przez się zrozumiałe” pisał już wnikliwie Ryszard Nycz, powołując się na Bachtinowskie studium o błaznach i szaleńcach¹⁵. Należy

^{14/} J. Jarzębski „Między «realizmem» a «prawdą»”, w: *W Polsce, czyli...*, s. 113.

^{15/} R. Nycz *Sylwety współczesne*, Kraków 1996, s. 86.

Delaperrière Kościół międzyludzki i absurd...

do nich bezsprzecznie Henryk ze *Ślubu*, Puto z *Trans-Atlantyku*, Leon z *Kosmosu*, Fryderyk z *Pornografii* i przede wszystkim sam Witold powracający w różnych literackich kontekstach. Sprawa Iwony jest jednak bardziej skomplikowana. Iwona nie jest szalona, trudno też ją nazwać Bachtinowską „bohaterką swobodnych improwizacji”. Współcześni socjologowie powiedzieliby raczej, że jest odmienna (*différente*) lub „pojedyncza” (*singulière*). Jej odmienność jest sama w sobie subwersją, ponieważ podważa sens totalizujących zachowań otoczenia. Toteż jej śmierć mogłaby być ostatnim ratunkiem przed utratą społecznego sensu, gdyby to była śmierć wzniosła, utwierdzona Losem, który zapewniłby jej wymiar wertykalny. Tymczasem śmierć Iwony jest nijaka: nie wiadomo, czy zabija ją presja grupy (gdyby to można udowodnić, tragiczny sens śmierci byłby po części ocalony), czy przypadek (jako odwrotność Losu metafizycznego). Nijakość jej śmierci zostaje jeszcze wyjaskrawiona w ostatniej scenie, gdy skonsternowani dworzanie klękają przed jej zwłokami. Gest rytualny funkcjonuje sam w sobie, poza sensem i znaczeniem, jest jedynie gestem teatralnym, mającym na celu zatuszować absurd sytuacji, który tym wyraziściej ujawnia się w deformującym lustrze groteski.

Iwona jest postacią ambiwalentną. Jej interpretacje sceniczne są czasem krańcowe: przedstawiano ją już jako potwora, ale także jako alegorię Chrystusa. Patrząc na Iwonę z dzisiejszego punktu widzenia, można by dorzucić jeszcze jedną filiację: Iwona dziwnie przypomina *Pannę Nikt* Tomka Tryzny, wymykają się – podobnie jak Iwona – relacyjnej grze społecznej. Z kolei na totalizujące zachowania burgundzkiego dworu można spojrzeć z perspektywy współczesnych nauk Touraine’a, Bourdieu i Baudrillarda. pojedynczość Iwony rysuje się wtedy jako „gwałt anomalii”, w którym Baudrillard dostrzega dzisiaj jedyną drogę oporu wobec gwałtu presji społecznych i politycznych, seksu, informacji itp.¹⁶

Wola mocy czy wola normy?

O ile w Iwonie odrębność bohaterki staje się czynnikiem dekonstruującym relacyjną siatkę zachowań międzyludzkich, w *Ślubie* dzieje się przeciwnie. Gombrowicz skupia się tu na samej konstrukcji horyzontalnych relacji. Iwona była na zewnątrz gry relacyjnej, Henryk znajduje się w samym środku procesów międzyludzkich, które w dodatku sam wywołuje. Znowu na scenie pojawia się dwór, aczkolwiek wiadomo, że jest to dwór potrójnie iluzyjny, ponieważ do zwykłej iluzji teatralnej dochodzi maskarada, którą odgrywają postaci sceniczne, a co więcej maskarada ta jest wytworem sennych rojeń samego Henryka. W takiej to przestrzeni rozhuśtanych sensów Gombrowicz snuje swój najgłębszy dramat o indywidualizmie i zbiorowości nawiązujący bezpośrednio do obrazu powojennych spustoszeń. Punktem wyjścia dramatu jest pomysł ratowania zatraconych wartości przez ucieczkę do tradycyjnego rytuału ślubu. Ale ślub ten jest już tylko parodią, znakiem pustym, pozbawionym znaczenia symbolicznego, bo nie odwołującym się do Instancji Najwyższej.

¹⁶/ J. Baudrillard *Le paroxyste indifférent*, Grasset 1997.

Szkice

Dotychczas międzyludzkie działania pojawiały się w twórczości Gombrowicza jako czynniki identyfikacyjne, pozwalające komunikować się z drugim człowiekiem. W *Ślubie* otwiera się nowa, głębsza perspektywa. U podstaw dramatu leży idea uświęcania związków międzyludzkich, a obficie cytowane motywy religijne są bez wątpienia parodią kościoła powszechnego¹⁷. Nie chodzi jednak tylko o samo działanie dekonstrukcyjne. Sam rytuał ślubu jest jedynie pierwszym sygnałem wyzwalającym bardzo skomplikowane procesy formotwórcze. Symbolika sakralna ogołocona z sensu religijnego wypełnia się natychmiast nową ciemną treścią sięgającą do złóż podświadomości i biologicznych instynktów. Taką funkcję pełni palec pijaka w parodystycznej ceremonii sakralizacyjnej:

PIJAK:

Czy widzisz

Palec ten? (*pokazuje palec*)

HENRYK:

Czy widzisz

Palec ten (*pokazuje palec*)

PIJAK:

Tak, widzę

Widzę palec!

HENRYK:

I ja też widzę!

O cóż za głębia, cóż za mądrość! Jakbym
w tysiącu widział się luster! Twój-mój palec!

PIJAK:

Mój-twój, twój-mój... między

To między nami! Czy chcesz bym cię palcem

Namaścił na kapłana?

PIJAK:

Owszem, bardzo chętnie.

HENRYK:

Owszem, bardzo chętnie.

(*Pijak chce go dotknąć*)

Znowu ten palec! Świnio!

PIJAK:

Świnio!

HENRYK:

Świnio!

On by się macał tylko!¹⁸

^{17/} R. Fieguth *Słowo, sacrum i władza. Komentarz do „Ślubu” Gombrowicza*, „Teksty Drugie” 1995 nr 1; zob. też W. Bolecki, recenzja książki J. Błońskiego *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne*, „Pamiętnik Literacki” 1995 z. 4.

^{18/} W. Gombrowicz *Ślub*, akt 2, s. 163-164.

Delaperrière Kościół międzyludzki i absurd...

Wyniesienie Henryka na króla dokonuje się od dołu, wymaga najpierw zejścia w ciemną prerefleksyjną sferę libido. Gest namaszczenia w kościele horyzontalnym zostaje wplątany w sieć impulsów zbiorowych, które łączą się jeszcze z zakazem, ale tylko na tyle, na ile przekraczanie zakazu (normy) uwydatnia ich siłę. Henryk sam nie mógłby zostać królem, przeszkadzałoby mu w tym jego głęboko zakotwiczone poczucie etyki (dziś powiedzielibyśmy raczej *habitus*). Może natomiast nim zostać, w miarę jak odkrywa, że czyny jego są amplifikowane i natychmiast sankcjonowane przez zbiorowość:

Nędzne moje słowa
Ale one echem się odbijają od was i różna
Wasza powaga – powaga nie tego
Kto mówi, a tego kto słucha¹⁹

Ale tu pojawia się aporia. Kiedy Henryk projektuje własne sny i gesty na drugiego człowieka, nie tylko w nim wzmacnia się i potężnieje, ale co więcej w procesie powielania naturalizuje własną wrażliwość etyczną. Sens tego naświetli sam Gombrowicz w polemice z Camusem:

nie w sumieniu jednostki kryje się sprężyna działania, lecz w tym stosunku, który wytwarza się między nią a innymi ludźmi [...] grzech jest odwrotnie proporcjonalny do ilości ludzi, którzy mu się oddają...²⁰

Granica między kościołem międzyludzkiem a rodzącym się totalitaryzmem wydaje się tu dość krucha.

Dyktatura Formy

Ślub jest dziełem kluczowym Gombrowicza, pisanym w okresie kryzysu spowodowanego nie tylko osobistym losem wygnania, ale także zasadniczymi zmianami cywilizacyjnymi. Pojawiające się ciemne siły i popędy, które współgrają z Formą, są jednak bezustannie przez Formę przewyżczane.

Jak ja się opanuję, kiedy jestem większy... od siebie?²¹

Zapytuje Ojciec przeobrażony w króla. Henryk od pewnego momentu nie panuje już nad swymi czynami, nie rozumie własnych słów:

Słowa
zdradziecko łączą się za plecami
I to nie my mówimy słowa, lecz słowa nas mówią²²

^{19/} Tamże, s. 150.

^{20/} W. Gombrowicz *Dziennik 1953–1956*, s. 61.

^{21/} W. Gombrowicz *Ślub*, akt 2, s. 175.

^{22/} Tamże, s. 171.

Hegemonia języka dążącego do zdominowania świadomości jednostkowej i zbiorowej to chyba najbardziej radykalna z form determinujących społeczną świadomość. Genialna intuicja Gombrowicza wyprzedza tu zarówno odkrycia z dziedziny psychoanalizy języka (Lacan) i komunikacji (Lévi-Strauss), ale zapowiada także współczesne badania nad totalizującą siłą języka masowego (Baudrillard)²³. Język dyktuje i narzuca znaczenia, tworzy iluzje społeczne, które przybierają formę obowiązującego kodu i modelują zachowania indywidualne. „Słowa wyzwalają w nas pewne stany psychiczne... kształtują nas... stwarzają między nami rzeczywistości” – wyznaje Henryk²⁴. Dzięki powtórzeniom, imitacji i powieleniu słowa nie tylko wzajemnie się uprawomocniają, ale, co więcej, sankcjonują abstrakcję władzy społecznej, ubezwłasnowolniając równocześnie tych, którzy tej władzy muszą się podporządkować. Charakterystyczna jest pod tym względem w *Ślubie* scena ostatniego dialogu między Henrykiem i Władkiem, w której właściwości ilokucyjne i performatywne języka pozwalają Henrykowi utwierdzić własny status dyktatora. Na jego rozkaz. Władek popełni samobójstwo, ale przedtem musi „przyznać się”, że robi to z własnej i nieprzymuszonej woli:

HENRYK: mój drogi władziu... nie, nie... to jest zbędne... ten wstęp jest niepotrzebny... ty musisz się zabić, bo mnie się tak zachciało. odpowiedz teraz, co wiesz.

WŁADZIO: dobrze. jeżeli tego chcesz, to bardzo chętnie.²⁵

Słowa Henryka, z chwilą gdy stają się słowami cudzymi, mają działanie samozwrotne, równocześnie język zapośrednicza dyktatorskie dążenia Henryka, służąc jego świadomości za alibi.

Należy jednak pamiętać, że akcja *Ślubu* toczy się w podświadomości Henryka, w stanie snu. Wydarzenia są urojone i paradoksalnie okazują się tym prawdziwsze, ponieważ, jak zauważa Błoński, wywołane mechanizmy nie napotykają „żadnego oporu w rzeczywistości fizycznej”²⁶. W ten sposób Gombrowicz „sprawdza” nośność i zarazem wytrzymałość samej formy, doprowadza do absurdu mechanizm władzy, który właśnie przez swój abstrakcyjny, fantazmatyczny charakter można odnieść do różnych sytuacji rzeczywistych. Oczywiście nie znaczy to bynajmniej, by dramat Gombrowicza odnosił się do konkretnego systemu totalitarnego (na przykład do hitlerizmu lub stalinizmu), *Ślub* nie jest tanią alegorią. Niemniej rozpatrywane interakcyjnie procesy dziwnie się zbiegają z późniejszą analizą hitlerizmu, pojawiającą się w *Dzienniku*:

^{23/} J. Baudrillard *La Société de consommation: mythe et structures*, Paris 1970. zob. też: M. Mac Luhan *The Mechanical Bride*, Boston 1951; V. Packard *The Hidden Persuaders*, 1957; J. Habermas *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, 1961; H. Marcuse *One-Dimensional Man*, 1964; J.-P. Faye *Les langages totalitaires*, Paris 1972.

^{24/} W. Gombrowicz *Ślub*, s. 208.

^{25/} Tamże, s. 209.

^{26/} J. Błoński *Forma, śmiech...*, s. 114.

Delaperrière Kościół międzyludzki i absurd...

On [Hitler] zasilony tą ilością ludzi, już rósł – ale nie był bynajmniej pewny ani swoich ludzi, ani siebie. [...] Zauważmy, że to wszystko bardzo jest podobne do teatru... do udawania... Hitler udawał odważniejszego niż był, aby innych zmusić do zespolenia się w tej grze – ale gra wywołała rzeczywistość i stworzyła fakty. Masy narodu, rzecz jasna, nie chwytają tej mistyfikacji, one sądzą Hitlera według czynów jego – i oto wielomilionowy naród cofa się w lęku przed druzgocącą wolą wodza. Wódz staje się wielki. Dziwna to wielkość. Jest to spotęźnienie do niewiarygodnych rozmiarów, nieskończenie zdumiewające [...]. Hitlerowi wszystko urasta w rękach, ale on sam jest taki, jaki był, zwykły, ze wszystkimi swymi słabościami; to karzeł, który objawia się jak Goliat; to pospolity człowiek, który od zewnątrz jest Bogiem; to miękka dłoń ludzka, uderzająca jak maczuga. I Hitler jest teraz w szponach Wielkiego Hitlera.²⁷

Oczywiście Henryk nie jest Hitlerem (a jeszcze mniej Stalinem), ale wypowiedź Gombrowicza rzuca światło na najistotniejsze aporie procesów relacyjnych. Henryk nie jest Hitlerem, bo (na szczęście) przegrywa, zanim przerodzi się całkowicie w zbrodniczego tyrana. Sztuka mogłaby się zakończyć równie dobrze na sposób *Artura Ui* Brechta – triumfem dyktatury totalitarnej, ale dramat Henryka przy całym rozpętaniu ubezwłasnowolniającej formy jest dramatem świadomości, która procesom totalizującym przeciwstawia dynamizm interakcji pojętej jako siła kreująca:

Człowiek poprzez człowieka. Człowiek względem człowieka. Człowiek stwarzany człowiekiem. Człowiek spotęgowany człowiekiem. Czy to moje złudzenie, czy widzę w tym utajoną rzeczywistość?²⁸

Utopia czy rzeczywistość? Nie da się odpowiedzieć jednoznacznie. Sam Nietzscheński żywioł „kościół międzyludzki” znajduje się dużo bliżej egzystencjalistycznego dążenia do „bytu dla siebie” niż społecznej totalizacji. Aporie pojawiają się wtedy, gdy spotęgowanie przeradza się w pomnożenie, reaktywność w rewersyjność, indywidualizm w kolektywizm, siły reakcyjne w grę form. Gombrowicz nie dochodzi w *Ślubie* do takich wniosków, ale ujawnia je jakby w stanie wirtualnym. Współczesna socjologia dokona reszty.

Wobec Historii

Z socjologicznego punktu widzenia *Ślub* reprezentuje fazę przejściową: Henryk ulega działaniu Formy, ale jest jeszcze głównym motorem rodzących się interakcji. Zasadniczy zwrot następuje w *Operetce*, którą poprzedza niedokończona *Historia*. W świetle naszych rozważań ten pierwszy nieukończony szkic dramatu zasługuje na szczególną uwagę. Jest to jedyny tekst, w którym Gombrowicz próbował „zahaczyć” o historię wydarzeniową, wprowadzając na scenę Piłsudskiego. Przewidywał

^{27/} W. Gombrowicz *Dziennik 1957–1961*, s. 85–86.

^{28/} W. Gombrowicz *Dziennik 1953–1956*, s. 32.

Szkice

także scenę dialogu między Hitlerem i Stalinem. W wersji następnej te sygnały historyczne zostaną całkowicie usunięte. Być może, Gombrowicz zorientował się, że imperatywy faktograficzne są całkowicie sprzeczne z jego własną koncepcją twórczą. Niemniej już w tych pierwszych fragmentach jesteśmy świadkami swobodnego egzorcyzmu dokonywanego na Historii, a czyni to Witold, krnąbrny bosonóg, który w onirycznej inkantacji werbalnej opiera się z uporem biegowi wydarzeń:

Hitler nie istnieje,
Hitlera nie ma
Ach gdyby można było wykryć,
Ze nie ma Hitlera!²⁹

Egzorcyzmowanym jest sam Hitler, który zainstalował się w świadomości zbiorowej nie tylko jako rzeczywisty dyktator, ale jako symbol nieuniknionych procesów alienacyjnych: kontaminacji, imitacji i społecznego powielania faszystowsko-nacjonalistycznych stereotypów. Chyba po raz pierwszy Gombrowicz dotyka problemu totalitaryzmu w sposób równie doraźny:

Jedyne, co może nas zbawić.
To ucieczka z tego więzienia
W jakim jesteśmy zamknięci.
[...]
Jesteśmy w potrzasku
Jesteśmy skazani na zagładę!
Jedyne co nas może uratować
To ucieczka z nas samych.³⁰

Słowa nie wydają się nowe. Przychodzi na myśl Witkacy. To, że chodzi o świadome nawiązanie do autora *Szewców*, zdają się potwierdzać liczne aluzje i motywy pojawiające się zarówno w *Historii*, jak i w *Operetce*. W *Szewcach remedium* na niedosyt jest zaciekla praca, a symbolem jej jest but „jako wytwór pracy i zarazem przedmiot kontemplacji filozoficznej: but sam w sobie”. U Gombrowicza we fragmentach *Historii* pojawia się but historyczny Piłsudskiego, któremu przeciwstawia się bosonogi Witold. Podobnie słynny słowotok metafizycznie rozmamłanych bohaterów Witkiewicza znajduje odpowiednik w błazeńskiej paplaninie jednakowo zniścanych panów i lokajów z *Operetki*. Ale historyczny absurd Witkiewicza jest nieco innej natury. *Szewcy* nawiązują bezpośrednio do przedwojennego kontekstu historycznego, łącząc procesy totalizacyjne z katastrofizmem metafizycznym. *Historia* i *Operetka* powstają w okresie, kiedy profetyczny katastrofizm zastąpiło kon-

^{29/} K. Jeleński *Od boskości...*, s. 365.

^{30/} Tamże, akt III, fragment 15.

Delaperrière Kościół międzyludzki i absurd...

kretne doświadczenie historyczne a komunizm pozbawił Historię dramatycznego węzła. I wprawdzie lokaje czyszczą językami pańskie buty z taką samą zaciekłością, jak Witkiewiczowscy szewcy walili w kopyta, ale zaciekłość lizania nie dramatyzuje historii, jest jedynie gestem identyfikacyjnym – utwierdzającym lokową tożsamość operetkowego chóru. Podobnie w finale *Operetki* modne stroje przeobrażają się wprawdzie w mundury i maski gazowe, a bal przeradza w rewolucję, ale rewolucja nie wychodzi poza konwencję maskarady, której akcesoria rozproszy kolejny wiatr Historii. Tu dochodzimy do ostatecznego paradoksu: lęk przed Formą jest zarazem lękiem przed jej utratą. Jak stwierdza przenikliwie Jan Błoński, w *Operetce*

przesyt łączy się paradoksalnie z niedosytem: zmęczenie znakami, symbolami, formami, które przyswoiło się i wyczerpało – z lękiem, że braknie symboli i kostiumów nowych, które pozwolą dalej panować nad historią³¹

W stronę „miękkiego” totalitaryzmu

Na osobną uwagę zasługuje jednak końcowa scena *Operetki*, w której naga Albertynka powstaje z martwych jako symbol wiecznej młodości. W Albertynce dopatrywano się wielokrotnie ostatecznej repliki na pozór i maskaradę społeczną w imię autentyczności i bezustannej odnowy. Czy rzeczywiście taka była intencja autora? Albertynka jest piękna, ale psychicznie i intelektualnie pusta. Dlaczego jej właśnie miałby Gombrowicz powierzać misję ratowania autentyczności podmiotowej? Jej nagość niczego jeszcze nie rozwiązuje, odwraca jedynie uwagę od katastrofy. Co więcej, gdy spojrzeć na Albertynkę „ponowocześnie”, okazuje się, że nagość i młodość nie są już atrybutami autentyczności: nagość stała się modą przezierającą triumfalnie z okładek magazynów, reklam, i innych shows internetowych. Także młodość w epoce *jeunisme'u*³² nie zwiastuje już fermentu odnowy w kościele międzyludzki, ale przeobraża się w imperatyw społeczny, który narzuca się dziś społecznej masie nie wyłączając starców. I choć w świecie *Operetki* moda stała się groźna dopiero wtedy, gdy przystroiła się w znaki ideologiczno-polityczne, wiadomo, że w społeczeństwie egalitarnym sama w sobie jest już zagrożeniem dla tożsamości. Gombrowicz i tu zdaje się wyprzedzać postmodernistycznych myślicieli dopatrujących się w modzie naczelnej racji bytu masowego. W poprzednich dramatach postacie sceniczne przeżywały rozdzwitek między świadomością podmiotu głębinowego a podmiotem relacyjnym. W *Operetce* takiego rozdziału już nie ma. Bohaterzy nie przeglądają się już w żadnym lustrze. Albertynka jest wprawdzie sobą, ale tylko w tym znaczeniu, jakie jej nadaje całkowita zgodność jej samej z własnym obrazem. Przypominają się słowa Baudrillarda o nowo-

³¹/ J. Błoński *Forma, śmiech...*, s. 191.

³²/ *Jeunisme* – stereotyp młodości narzucony ponowoczesnemu społeczeństwu przez środki masowego przekazu.

czesnej cywilizacji, w której „nie ma już zabiegów identyfikacyjnych, bo nie ma konfrontacji, nie ma lustra, bo zastąpione zostało ekranem video”³³.

Gombrowicz odślania układy totalizujące, które nie są wprawdzie związane z konkretnym systemem politycznym, ale stanowią potencjalne zagrożenie dla wszystkich społeczeństw nowoczesnych. Postawa Gombrowicza wobec absurdu totalitarnego wyłania się najpierw jak instynktowny protest, pobudza jego siły reaktywne, podnieca jego wenę nietzscheanską, która popycha go do ciągłego egzystencjalnego samospełnienia. W teatrze Mrożka, Różewicza, Havla absurd ukazywał się jako nieuchronna konsekwencja kolektywizmu. Gombrowicz przeciwnie, chwyta absurd u korzeni, przyłapuje rzeczywistość na gorącym uczynku przekształcania sensów w nonsens. W 1957 roku notował w Dzienniku:

Ludzie się spiętrzyli. Wytworzyły się ciśnienia. Powstał kształt, mający własną rację i własną logikę. Idea służy już tylko jako pozór; to fasada, za którą dokonuje się opętanie człowieka człowiekiem, stwarzające naprzód, a dopiero potem pytające o sens...³⁴

Stwarzanie wyprzedzające sens to zasada funkcjonowania wszystkich społeczeństw egalitarnych. (Wiedzieli już o tym Montesquieu, Tocqueville, Spengler...). Gombrowicz nie tworzy wprawdzie anty-systemu, który by miał się przeciwstawiać procesom systemizacji, nie proponuje żadnych konkretnych rozwiązań. Jako artysta ujawnia jedynie aporie, które biorą początek w nowoczesnej dynamice międzyludzkich działań indywidualnych, a kończą się na społecznej entropii, rodzą się z woli samospełnienia podmiotu, a prowadzą do „miękkiego totalitaryzmu”. W którym miejscu należy przerwać niekończący się łańcuch zachodzących na siebie procesów indywidualnych i społecznych? Jak uchronić pojedynczość? Gombrowicz na to pytanie nie odpowiada, bo odpowiedzieć nie może. Podsuwa nam „kreacyjno-percepcyjny zapis własnego doświadczenia poznawczego”³⁵, a reszta jest sprawą interpretacji.

^{33/} J. Baudrillard *Le paroxyste...*, s. 85.

^{34/} W. Gombrowicz *Dziennik 1957–1961*, s. 86.

^{35/} J. Jarzębski „Polskie włości”... <http://rcin.org.pl>