

JANUSZ MARGAŃSKI
WSP w Bydgoszczy

POSTAĆ W POSZUKIWANIU SCENERII. PROBLEM MIEJSCA DRAMATYCZNEGO W *ŚLUBIE* WITOLDA GOMBROWICZA

Parodystyczny kod, którym Gombrowicz posługuje się w *Ślubie* sprawia, że utrwalony w tradycji badawczej sposób rozumienia podstawowych kategorii dramatu, sposób przynoszący istotne korzyści interpretacyjne w przypadku badania dzieł o wyraźnie zarysowanych cechach gatunkowych, musi ulec zawieszeniu w odniesieniu do Gombrowiczowskiego utworu. „Totalna parodia”¹ bowiem uruchamia pewien mechanizm, który zmusza do krytycznego spojrzenia nie tylko na parodiowany tekst, ale także na sposób jego interpretowania i w konsekwencji – interpretowania literatury w ogóle. Tego typu wypowiedź parodystyczna obejmuje krytyczną autorefleksję całkowity kontekst dzieła. Oznacza to, że warunkiem zrozumienia wypowiedzi tego typu jest nie tylko określenie reguł, zgodnie z którymi została ona zbudowana, ale także wskazanie jej intertekstualnego tła. Inaczej: określenie płaszczyzny *vraisemblance*, w odniesieniu do której wypowiedź można uznać za spójną².

Trudności interpretacyjne, jakie stwarza *Ślub*, są więc efektem konfliktu między zaprojektowanym przez autora sposobem rozumienia produkcji i recepcji tekstów literackich, a tym utrwalonym przez tradycję. Są one także, w pewnej mierze przynajmniej, skutkiem zerwania przez Gombrowicza paktu z potoczną świadomością. Świadomością ukształtowaną przez szereg norm lekturowych i zdominowaną przez obiegowe pojęcie realizmu, według którego elementy konstytuujące świad przedstawiony dzieła podlegają zasadzie wyłączonego środka, a działaniami postaci i układem zdarzeń rządzą więzi kauzalne ufundowane na logice dwóch wartości.

Przypomnienie powyższych oczywistości wydaje się o tyle ważne, że rozważania nad miejscem dramatycznym nieuchronnie wiążą się z refleksją nad motywacją, a więc nad ogółem czynników uzasadniających taki a nie inny kształt świata przedstawionego. Zaś Gombrowicz z owych uzasadnień rezygnuje.

„Wydaje się – pisał Michał Głowiński – że zjawiskiem w *Ślubie* najbardziej nowatorskim i – zarazem – najbardziej niezwykłym jest rezygnacja z motywacji, jakby jej uchylenie. Dotyczy to zarówno makrostruktury dramatu, jak jego mikrostruktury. Zdarzenia po prostu są, po prostu się dzieją według pewnych z góry przyjętych zasad, czy – jeśli kto woli – według pewnej immanentnej logiki. Nie są ważne ich uzasadnienia, przeciwnie, najbardziej istotny jest fakt, że zostały wyeliminowane, wyeliminowane wbrew oczekiwaniom odbiorcy, przyzwyczajonego do tego, że na podstawie biegu wydarzeń poznać może pewien zespół reguł, służący ich uporządkowaniu, zespół reguł o charakterze ogólnym, odpowiadający wyobrażeniom o porządku świata i jego mechanizmach”³.

W istocie to, co w dramacie zwykle pełni funkcję motywującą /np. wewnętrzne, tj. dane wszystkim postaciom, odczucie „obiektywności” dostępnego im świata/ jest przedmiotem dociekliwych pytań protagonisty i jako takie stanowi stematyzowany element dzieła. Warto jednak dodać, że owa rezygnacja z motywacji ma sens jedynie w odniesieniu do zespołu norm literackich /utrwalonych w tradycji/, które w ten sposób zostają przekroczone i ostatecznie zakwestionowane. Wszak wypowiedź pozbawiona jakichkolwiek uzasadnień byłaby

wypowiedzią niezrozumiałą. Ostatecznie bowiem funkcję czynników nadających pewien ogólny sens działaniom postaci pełnią „nieustannie w dramacie obecne odwołania intertekstualne” — pisze dalej Głowiński⁴.

Nietrudno spostrzec, że w szeroko zakreślonej przez Michała Głowińskiego perspektywie badawczej niejako obowiązkiem interpretatora jest rozpoznanie w tekście dramatu odwołań do wielkich dzieł literackiej przeszłości. W istocie sfera nawiązań do innych tekstów w jej wymiarach archi-, inter- oraz metatekstualnych ma decydujące znaczenie dla sposobu ustrukturywania całości Gombowiczowskiego dzieła i warunkuje możliwość jego pełnego zrozumienia. Tyczy to również miejsca dramatycznego. Wszak dworek z aktu I nie jest zwykłym miejscem jak każde inne - to swego rodzaju locus communis literatury polskiej. Czytając *Ślub* nie sposób zapomnieć o *Panu Tadeuszu*, Sienkiewiczowskiej Trylogii czy o poszczególnych „miejscach” w utworach Żeromskiego. „Dialektyka pamięciowa” czytelnika aktywizuje również obrazy z *Wesela* Wyspiańskiego oraz dramatycznych dzieł romantycznych wieszczów⁵. W tym sensie, w wymiarze intertekstualnym, *Ślub* prezentuje próbę powrotu do pewnej wizji świata i związanej z nią praktyki literackiej. I tutaj pojawia się pewna trudność interpretacyjna, której nie sposób rozwikłać w wąskich ramach niniejszego szkicu, co zmusza mnie do ograniczenia zakresu rozważań. Wszak wyczerpująca analiza problemu miejsca dramatycznego w *Ślubie* zajęłaby z pewnością setki stron. Otóż efekt uchylecia motywacji Gombrowicza osiąga dzięki aliansowi konwencji subiektywnego dramatu z parodią — gatunkiem par excellence intertekstualnym i autorefleksyjnym. W konsekwencji dochodzi do wzajemnego przenikania się horyzontu autora tekstowego z horyzontem protagonisty, co zostaje odzwierciedlone w stosunkach przestrzennych zarysowanych w dramacie. Świat przedstawiony dzieła jest tożsamy ze światem wyśnionym przez Henryka; relacja mikrokosmos-makrokosmos jako właściwość rodzajowa dramatu jest analogią innej relacji, tej która jest wyznaczona w efekcie usytuowania śniącego podmiotu, relacji wewnątrz — zewnątrz⁶. Ostatecznie sfera pozatekstowych odniesień dramatu jest niejako uwewnętrzniona i w ten czy inny sposób sproblematyzowana. Zaś przedmiot wewnętrznego dyskursu protagonisty wiąże się bezpośrednio z problemami konstrukcyjnymi całego dzieła. W dramacie Gombrowicza bowiem, podobnie jak w niektórych dramatach Strindberga, „jedność akcji została zastąpiona przez jedność ja”⁷.

Wyraźnie sygnalizowana szczególna pozycja Henryka rozbija strukturę świata przedstawionego na dwa plany: plan zdarzeń, w którym protagonista współistnieje z innymi postaciami oraz plan refleksji o zdarzeniach zarezerwowany dla protagonisty /tekstowym wykładnikiem tego planu są m.in. monologi/. Przejścia między tymi planami stanowią osnowę właściwej akcji *Ślubu*. Skrajna subiektywizacja, ciążenie dramatu ku wypowiedzi monologicznej, spotyka się więc z tendencją przeciwną, której pojawienie się w *Ślubie* należy również wiązać z koniecznością zrealizowania przez autora dramatu wymogów stawianych przez dramatyczną formę. Mowa o interakcji. Otóż absolutna podmiotowa pozycja Henryka jest nieustannie podważana w trakcie rozwoju zdarzeń. Pozostałe postaci w naturalny sposób ciążą ku dramatycznej samoistności, ku samodzielniemu istnieniu. Protagonista, którego celem jest zbudowanie świata bez transcendentnych uzasadnień, wikła się w układy między postaciami i ostatecznie musi zrezygnować z absolutnej podmiotowości. W tej perspektywie można mówić o dwóch sferach odniesienia działań Henryka: jego działaniu wobec siebie i o jego działaniu wobec innych. Zawieszam kwestię relacji między tymi sferami, by zająć się analizą sposobu, w jaki Henryk uwiarygodnia swe istnienie wobec innych. Przedmiotem dalszych analiz będą przeto działania protagonisty zmierzające do nadania sensu wyśnionemu światu, prowadzące do jego uspołnienienia. Miejsce dramatyczne jest, jak się zdaje, miarą wiarygodności owych działań. W tej perspektywie kwestia intertekstualności jest chyba mniej istotna. Poszczególne

relacje bowiem nie są umotywowane w układzie komunikacji między postaciami, lecz w sferze absolutnej podmiotowości Henryka.

Henryk przeżywa swój sen jako żołnierz walczący na froncie w północnej Francji. To założone miejsce jego pobytu, nie jest w dramacie przedstawione, zaledwie przywołane. Gdyby nie określenie Gombrowicza dokonane w streszczeniu dramatu i jedyne w tekście głównym⁸, w którym Henryk odwołuje się wprost do rzeczywistości jawy poprzez wskazanie, prawdopodobnie niemożliwe byłoby bliższe określenie tej rzeczywistości. Niemniej świadomość tego umiejscowienia powoduje, że staje się ono elementem znaczącym. Zwłaszcza, że odesłanie do realności, która jest czymś zalewie domniemanym, kojarzy się z chwilą historycznie ważną. Jan Kott w szkicu *Gęba i grymas* twierdzi, iż rzecz dzieje się „W czerwcu 1940, w czasie klęski Francji pod Dunkierką, gdzie rozbite oddziały polskie próbowały się rozpaczliwie ewakuować do Anglii. Powrót do Polski, powrót do domu odwleka się na lata”⁹. Ale wnioski, jakie z powyższego spostrzeżenia wyciąga krytyk, kierują jego uwagę ku sytuacji samego Gombrowicza. „Ten niemożliwy powrót do rzeczywistej Polski przemienia się w marzenie, w śnie, w możliwy powrót do nierzeczywistej Polski”¹⁰. Stąd natura rzeczywistości, jaką sen projektuje, ma być efektem umożliwienia tej obecności. Takie sprecyzowanie miejsca i czasu wydaje się być prawdopodobne. Ale chyba bardziej prawdopodobnie zabrzmiałoby określenie czasu na rok 1944, po lądowaniu w Normandii, jako że bardziej odpowiadałoby to idei dramatu: wojna przyniosła krwawe żniwo; bohaterów czeka teraz rychła konfrontacja z jej spustoszeniami. Nawet jeżeli weźmiemy pod uwagę fakt, że Gombrowicz przystąpił do pracy nad dramatem podczas wojny. Ale też *Ślub* ostatecznie ukazał się w roku 1947.

Pomijając kwestię prawdopodobieństwa, można mieć wątpliwości co do wagi precyzji, z jaką Jan Kott określa czas i miejsce dramatu. Narzucają się tu skojarzenia z nieporozumieniami związanymi z pojawieniem się *Pornografii*, którym nie zapobiegła „Informacja” umieszczona przez pisarza na początku książki. Píše w niej Gombrowicz: „Tej Polski wojennej nie znam. Opisałem to tak, jak sobie wyobrażam. To więc jest Polska imaginacyjna – i nie przejmujcie się, że czasem pomyłone, czasem może fantastyczne, bo to nie o to chodzi i to zupełnie bez znaczenia dla spraw tutaj się odbywających”¹¹.

W powieści autor nie opisuje żadnych szczególnych sytuacji znanych z historii, uprawdopodobnia je tylko nadając im cechy typowe. Dlaczego? Dlatego, że „klimat wojny jest dla niej najwłaściwszy”¹². Z powyższego widać, że wszelkie elementy konstytuujące dzieło, nawet te najbardziej – zdawałoby się – „prawdziwe” podporządkowane zostają zaborczej władzy autora i ujęte w rygory konwencji funkcjonują przede wszystkim jako trwały i niezberdny tego dzieła składnik. Podobnie można określić charakter odniesień do historii w *Ślubie*. Ich motywacja ma charakter literacki i wiąże się z samoświadomością Gombrowiczowskiego dzieła.

Mianem „miejsca dramatycznego” nie można również określić „fragmentów zniekształconego kościoła”, które pokazują się Henrykowi na samym początku jego snu. Nie jest to bowiem przestrzeń posiadająca jakkolwiek architektoniczną ciągłość. Kościół jest tu raczej symbolem, sparodiowanym symbolem, którego charakter może być zrozumiały jedynie w perspektywie absolutnej podmiotowości Henryka, nie zaś w sferze relacji między postaciami dramatu. Nie stanowi on przeto i nie może stanowić przestrzeni działania postaci. Obraz kościoła nie pojawia się w następnych sekwencjach snu, aczkolwiek jako sparodiowany symbol zapowiada oba wątki przenikające całą strukturę dramatu: parcie ku degradacji i pragnienie uświęcenia¹³.

Co wobec tego jest miejscem dramatycznym w I akcie *Ślubu*? Można by wprost powiedzieć, że „jadalny pokój wiejskiego dworu w Polsce, ale jakby przerobiony na szynk”, który

wyłania się z ciemności¹⁴. Jednak problem polega na tym, że tożsamość owego miejsca jest nieustannie kwestionowana. Jest ono początkowo raczej przedmiotem działań Henryka, niż ich miejscem. Trzeba zatem przyjąć, że tożsamość miejsca dramatycznego może zostać dookreślona w sytuacji dramatycznej. Ale Souriau powiada, że sytuacja dramatyczna jest to „szczególna forma międzyludzkiego napięcia w określonym momencie scenicznym. Cały teatr zawiera się w przemieszanej grze sił atomowych czasem działających równolegle, czasem się zderzających, by z tego zdarzenia wystrzelić nagłym rzutem w następny układ, gdzie zwiąże się ponownie w różne figury, w których rozbłyśnie jądrowe napięcie tych sił, dzięki akcji, wciąż zdążających przed siebie. Wszystko jest tutaj jednakowo dynamiczne, czy danyizm ów wyraża się poprzez przejścia z jednych momentów w inne, czy w wewnętrznym napięciu chwili”¹⁵. W innym miejscu Souriau dodaje, że „siły te tkwią w postaciach, choć z drugiej strony – wykraczają poza nie, górują nad nimi, wywierają na nie nacisk”¹⁶.

W *Ślubie* napięcia pochodzą, jak wiadomo, od Henryka. Jednak w trakcie rozwoju akcji zaznacza się ich ciężenie ku samodzielności, dramatycznej samostności. W efekcie owej „obiektywizacji” dookreślona zostaje tożsamość karczmy—dworku. Warto więc prześledzić sekwencję zdarzeń i towarzyszące im zmiany w układzie przestrzeni, w efekcie których konstytuuje się miejsce dramatyczne.

Charakter wewnętrznego istnienia Henryka i natura jego skojarzeń sprawia, że przestrzeń wewnętrzną zrazu nie jest wypełniona, lecz wypełnia się i organizuje wraz z przemijającą terażniejszością dramatu. Swoistej dramaturgii temu rozwojowi przydaje napięcie między światłem i ciemnością. Przestrzeń wewnętrzną snu jest bowiem w tym wypadku obszarem starcia sił unaocznionych i skrytych w ciemności. To przeciwstawienie znanego i nieznanego, istniejącego i możliwego do zaistnienia. Henryk jako jedyny jasny punkt przestrzeni, przeciwstawiony zostaje obszarowi nierozpoznanemu, obdarzonemu jednak pewną bytową potencją. Tkwi w centrum nieograniczonej przestrzeni, którą zwie „pustką”. Nie jest to jednak miejsce dramatyczne, które w jakikolwiek sposób określałoby istnienie postaci. Wszak topologiczne rozumienie przestrzeni domaga się nazwy, wskazania. Henryk postawiony przed koniecznością uzasadnienia swego istnienia będzie go poszukiwał we wszelkich przejawach jedynej dostępnej mu teraz rzeczywistości. Toteż spojrzenie swe kieruje w ciemność dopóty, dopóki miejsce dramatyczne nie zaistnieje w pełni w widomej postaci.

Charakterystyczne, że nawet pojawienie się Władzia tylko na chwilę zawiesza napięcie między Henrykiem — światłem a ciemnością. Jest to chwila, w której przyjaciele dokonują identyfikacji: „ty jesteś taki jak ja, a ja taki jak ty!” /s. 101/. Ich wzajemna relacja jest idealnie niedramatyczna — wspólne doświadczenia, brak jakichkolwiek przeciwieństw w słowach i w działaniach i wreszcie — tautologiczne uzasadnienie istnienia, powodują, że w sensie dramatycznym są to postaci tożsame. Zatem niemożliwy jest między nimi prawdziwie dramatyczny dialog. W efekcie napięcie skierowane jest z powrotem poza ich wzajemny układ — w ciemność. Powiedzieć więc można, iż Władzio pojawia się przede wszystkim po to, by pomóc Henrykowi w identyfikowaniu rzeczywistości. Jest funkcją „ty” świadomości Henryka, który zmierza do umiejscowienia swego bytu.

Przedmioty współkonstituujące miejsca dramatyczne aktu I wyłaniają się z ciemności otaczających protagonistę, który niejako użycza im światła swojego istnienia w kolejnych aktach rozpoznawania. Jest to światło, w którym wszechmożliwość znajduje konkretyzację. Ostatecznie „wyłania się pokój” /s. 101/. Jest to więc miejsce posiadające wszelkie przymioty miejsca rzeczywistego. Stąd z chwilą zaistnienia karczmy przeciwwagą dla ciemności będzie oświetlony obszar wyznaczający miejsce dramatyczne.

Z chwilą pojawienia się karczmy przestrzeń dramatu ulega pewnemu zróżnicowaniu

i nie jest już jednorodną przestrzenią określającą wyłącznie postać protagonisty. Poszerza się również skala napięć wewnętrznych, które nie mogą jednak stanowić jeszcze podstawy do samodzielnego, na miarę snu, istnienia świata. Wszak czynnikiem wprawiającym w ruch tę rzeczywistość są akty poznawcze Henryka. Dąży on do zidentyfikowania karczmy—dworku, wejścia w jej przestrzeń lub, jak powiada Leroi—Gourhan, do jej „domestykacji”¹⁷. Pomaga mu w tym Władzio. Jego „przerażająca łatwość młodości”, jak mówi Gombrowicz, pozwala ostatecznie rozpoznać miejsce¹⁸. Swojej „normalności” przeciwstawia on „anormalność” otoczenia. Zachowuje się przy tym jak żołnierz na przepustce. Toteż swobodnie porusza się wśród przedmiotów i głosząc prymat zdrowego rozsądku dowodzi o „realności”, karczmy:

WŁADZIO /.../ I te krzesa są prawdziwe, z drzewa,
a w bufecie pewnie coś się znajdzie ...
Ale dlaczego nikogo nie ma? Hola!
/.../

HENRYK /.../
Ucisz się! Ucisz się, mówię! Hola!
Dlaczego nikt nie wychodzi? Ciszej. Hola!
Hola i hola!
/.../

/Wchodzi OJCIEC, stary, sztywny, sklerotyczny, podejrzliwy .../ /s. 102/

Ojciec „wchodzi” a nie — jak dotychczasowe przedmioty snu — „wyłania się”. To ważne. Można bowiem założyć, że wychodzi z jakiegoś pomieszczenia będącego integralną częścią karczmy. Sugestia zatem jednoznaczna: postać Ojca określona jest przez charakter miejsca, w którym przebywa. W podobny sposób, „na zawołanie”, wychodzi Matka /s. 103/. Karczma zdaje się zyskiwać pewną niezależność, Tymczasem, gdy przychodzi do wyjaśnienia „dziwności”, Ojciec mówi: „Pewnie, uważasz Henryk, zastajesz nas w nieco przymusowym położeniu w ty tu przydrożny karczemno karczemny karczmie — bo to uważasz, burza wybuchła, śnieżycą, drogi zawiąło, pustka rozdoły i gromby...” /s. 109/. Jedyne uzasadnienie, jakie pada z ust Ojca — ogólne i tautologiczne, ponieważ istnienie karczmy wyjaśnione jest jej „karczemnością”. Natomiast kataklizm, który jakoby się wydarzył, jest tylko dopisaniem ex post przyczyny do skutku, jakim jest stan obecny — niczego nie wyjaśnia. W gruncie rzeczy nie wiadomo, co się stało, że Ojciec określa położenie jako „przymusowe”. Tak więc karczma pozbawiona swej „historii” tkwi w czasowej i przestrzennej próżni. Zdaje się być miejscem obcym zarówno Henrykowi, jak pozostałym postaciom. Ojciec najwyraźniej nie przyznaje się do miejsca, które ni karczmą jest ni dworkiem. Rodzice Henryka są więc całkowicie „teraźniejsi”, podobnie — w innym planie czasowym nie zaistniały nigdy postaci Pijaków. Ci ostatni są zaledwie naturalnym uzupełnieniem karczmy, dookreśleniem jej charakteru, stylu. Nic nie wskazuje, na to, że kiedykolwiek byli stałymi klientami Ojca—karczmarza. Toteż ich wejście jest kolejnym uzasadnieniem, dopełnieniem rzeczywistości miejsca, próbą jego wiarygodności. Pojawiają się przecież jako rym

MATKA A to się zaślinił
OJCIEC Świnia, świnia, świnia!
/wtacza się Pijak/
PIJAK Mańka świnia. /s. 118/

do „karczemnych skojarzeń” Henryka /„pijany jak świnia”/. Owszem, Pijak pasuje do Mańki, jest niemalże stworzony do jej „macania”. Ale to znowuż połączenie w stylu z „karczemną dziewczką”.

Ujawnione miejsce jest tutaj wyraźnie niejednoznaczne już w swym materialnym kształcie. Zaś „prehistoria” postaci /wspólna przeszłość Władzia, Henryka, Ojca, Matki i Mańki/ kłóci się z „ahistorycznością” obecnego miejsca. Karczma nie może zatem stanowić przestrzeni działania postaci, gdyż w żaden sposób tych działań nie motywuje. Dlatego do zakończenia ekspozycji /wejście Pijaków/ trwają one w napięciu, które, aczkolwiek dramatyczne, nie owocuje działaniem, nie buduje akcji. Nie jest ona możliwa w rzeczywistości powstałej na sprzecznościach, gdzie wszelkie przejawy istnienia zostają poddane w wątpliwość. Stąd celem działań protagonisty jest zapewnienie pozorów jedności.

W dramacie, który Szondi zwie „właściwym”, miejsce dramatyczne jest oczywistością i z założenia niejako stanowi przestrzeń działania postaci. Międzyludzkie napięcia i konflikt obiektywizujący się w akcji znajdują w nim oparcie. Tymczasem w *Ślubie* miejsce podlega ekspozycji, podobnie jak pozostałe elementy świata przedstawionego; podobnym też podlega napięciom. Jest przedmiotem zabiegów protagonisty. Dlatego miejscem staje się w trakcie rozwoju akcji, w efekcie wewnętrznej „obiektywizacji”.

Henryk ujawnia zrazu tylko fizyczny wymiar karczmy. Temu celowi służy między innymi latarka, w promieniach której odkrywa, jak Faust Małgorzatę, Mańkę /s. 112/. Następnie kontynuuje podjętą grę o poznanie i nadaje przestrzeni karczmy charakter ciągły i znaczący: wiążąc postaci i przedmioty konstytuujące miejsce dramatyczne w sytuację. Idzie więc o urzeczywistnienie świata, o umożliwienie zdarzenia, a więc o skierowanie napięć w przyszłość której załączkiem miałyby być absolutna terażniejszość.

WSZYSCY tak, trzeba się dostroić do ogólnej atmosfery!
Niech każdy do każdego się dostraja! Wówczas
Wybuchnie koncert!

/s. 109/

Z tego powodu Henryk inscenizuje wspomnienia z przeszłości. Otóż „prehistoria” jest jedynym elementem łączącym postaci w ich terażniejszości.

HENRYK /romantycznie/ Czy widzicie krzesło to? Tu z nią siedziałem
W pamiętny wieczór ten! Tu matka,
Tu ojciec siedział mój! Tak właśnie
Jak teraz siedzę.
Czy pamiętacie?
Pamiętny wieczór ten, ostatni
Nasz wspólny wieczór?

/s. 116/

Henryk zwraca się tutaj do Władzia, do Ojca i Matki oraz do miejsca. Przedmiotem jego zabiegów staje się cała ujawniona rzeczywistość. Miejsce ulega tu swoistej aktualizacji, odnowieniu, dzięki czemu aktywizują się napięcia między postaciami. Pada wspomnienie o ślubie, wchodzi Pijacy — jedyne postaci nie mające „realnego” odpowiednika, a więc dostępne tylko w planie aktualnie przemijającej terażniejszości. Świat przedstawiony zaczyna grać w systemie wewnętrznych powiązań. Efektem tych napięć jest koronacja Ojca — zdarzenie, które wytycza akcji dramatu kierunek i sprowadza istnienie postaci do planu czasu terażniejszego.

Miejsce dramatyczne uzyskuje zatem pod koniec aktu I pewną tożsamość. Zostaje ono dookreślone w interakcji, uświęcone przez koronację Ojca i pochody, w których uczestniczą wszystkie postaci. Kształt materialny karczmy—dworku pozostaje w nie zmienionym stanie. Przemianie natomiast ulega sfera odniesień, względem których miejsce zostaje określone. Odniesienia zewnętrzne zostają bowiem odrzucone. Zastępują je uzasadnienia wypływające z sytuacji dramatycznej. W tak oswojonej przestrzeni działania, na miarę snu, jest możliwe. Karczma—dworek przestaje być źródłem napięć. Jednak w II i w III akcie dramatu miejscem nie jest już skarczmiały dworek, lecz kolejno — pałac i jedna z komnat Henrykowego zamku. Dlaczego tak się dzieje?

O ile miejsce dramatyczne w akcie I stopniowo ujawnia się i poddawane jest swoistej identyfikacji, to w akcie II jest ono już wyraźnie określone i jego tożsamość nie budzi wątpliwości żadnej z postaci. To „wielka sala” wypełniona kolumnadą, „w półcieniu przechodzą parami Dostojnicy i wstępują na podwyższenie, które ginie w mroku” /s. 135/. Na podwyższeniu jest miejsce dla króla. Wokół panuje mrok.

Można by wprost powiedzieć, że pojawienie się pałacu jest konsekwencją zdarzeń aktu I — Ojciec zostaje królem, zatem może przenieść się do pałacu. Jednak ta konsekwencja jest zgoła innej natury, aniżeli np. w tragediach Shakespeare’a, gdzie zmiana miejsca, sama możliwość poruszania się w przestrzeni, ma jak najbardziej realistyczne uzasadnienie: mobilna postać pojawia się w miejscu, które jest trwałym składnikiem makrokosmosu teatralnego. W *Ślubie* natomiast nie ma żadnego „przejścia” pomiędzy poszczególnymi miejscami. Tym samym niemożliwy jest powrót do któregośkolwiek z nich. Nawet jeżeli poetyka dramatu umożliwiała potencjalnie nieograniczoną zmienność i zakłada absolutną otwartość przestrzeni, to równocześnie nakazuje zapomnieć o fizyczności świata przedstawionego. Toteż istnieje w nim tylko to, co w określonej chwili jest widzialne.

Pojawienie się pałacu jako miejsca dramatycznego w akcie II znajduje więc uzasadnienie w akcji o tyle, o ile jej jedność jest „jednością ja” — by raz jeszcze przypomnieć formułę Szondiego. Wszak wyobraźnia podmiotu opisuje w *Ślubie* całość świata przedstawionego, zatem przemiany, jakim rzeczywistość podlega, są przemianami całkowitymi i nie mogą dotyczyć tylko jej wycinka. Dzięki temu w akcie II Pijacy są już Dostojnikami, natomiast Henryk przyobleczony zostaje w książęce szaty. W akcie III jest podobnie. Zmienności ról towarzyszy zmienność miejsca. Powiedzieć więc można, że tożsamość karczmy, pałacu i zamku określona zostaje podwójnie: w perspektywie absolutnej podmiotowości Henryka i w relacjach, które zostają ustanowione w ujawnionym świecie. Przy czym oba warunki trwają w stanie chwajności, co, rzecz prosta, jest odzwierciedleniem akcji toczącej się w samym podmiocie.

Przemiany, jakiem podlega rzeczywistość snu, są szczególnego rodzaju. Przypomnijmy bowiem, że marzenie senne Henryka nacechowane jest celowością w komponowaniu obrazów. Ich swobodnemu do pewnego stopnia pojawianiu się przeciwstawiona zostaje wola opanowania wewnętrznej rzeczywistości. Przy czym podmiot, świadom śnienia, posługuje się środkami snu dla zrealizowania swego zamiaru — innej możliwości „działania” nie ma. Wyśniony pałac pojawia się dopiero wówczas, gdy rzeczywistość zostaje zorganizowana w schemat sytuacyjny umożliwiający pojawienie się nowego miejsca jako swoistej konsekwencji działań postaci. Przecież Henryk chcąc zapanować nad rzeczywistością musi zapewnić jej wiarygodność, by jego „doświadczenie” miało jakkolwiek sens. Warunkiem tej wiarygodności jest wzajemne „dostrajanie się” miejsca i postaci. Dzięki temu jako postać dramatyczna — najpierw żółnierz—syn, później książę i wreszcie — król, zdobywa władzę legalnie, wspierany przez mające pozór logiki i samoistności działania innych postaci.

Takiemu rozumieniu problematyki miejsca dramatycznego przyświadczać słowa J. Veltrusky’ego, który w szkicu *Človek a předmět v divadle* pisze: „Wystarczy np. wskazać

jak inny charakter przybiera kłótnia między postaciami zależnie od tego, czy scena przedstawia karczmę, czy pałac¹⁹. Henryk — podmiot snu — buduje w *Ślubie* scenerię dla swego wewnętrznego istnienia, które ma formę artystyczną. Wszak skojarzenia sensne o rodowodzie czysto literackim wiążą się ze sposobem istnienia protagonisty, sposobem umożliwiającym mu zachowanie dystansu do śnionej rzeczywistości i tym samym jej kształtowanie. Pałac, a później zamek, są więc jedynymi miejscami, w których pełne uzasadnienie może znaleźć Henrykowe hamletyzowanie. Budowle te bardzo wyraźnie przypominają szekspirowskie zamki. Zresztą w akcie III Henryk jako władca wprost określa swój stosunek do wyśnionego miejsca:

HENRYK Te kotary są niemożliwe. Nie mogę zrozumieć,
że ten pałac taki tandetny i źle utrzymany.
Tyle służby, a brudy. Będę musiał zabrać
się do tego.

/s. 196/

Henryk działa tutaj jako reżyser śnionej rzeczywistości i władca zarazem. Wyraźnie odnosi swoje zamierzenia do jakiegoś estetycznego wzoru. Zamek pozostaje więc obszarem władzy Henryka, ale przede wszystkim, dla niego jako „twórcy snu”, jest jej obrazem. Umożliwia mu sprawowanie władzy jako monarcha. Henryk może więzić swoich poddanych, wydawać rozkazy i oczekiwać, że będą one spełniane. Tylko dzięki istnieniu scenerii zamku jego władcze gesty mają sens — wszak sen jest obszarem wolnym od działania skutecznego materialnie²⁰.

Sprowadzenie funkcji miejsca dramatycznego do roli scenerii powoduje, że zwarty w *Ślubie* projekt dzieła teatralnego stanowi do pewnego stopnia element szeroko rozumianej akcji. Inaczej: że Henryk w jakimś sensie śni teatr. Taki wniosek mogłaby nasunąć analiza porównawcza przestrzeni makro— i mikrokosmicznej oraz przestrzeni wewnętrznej i zewnętrznej. Tymczasem niech nam będzie wolno powołać się na wypowiedź Jana Błońskiego, który tak pisze o miejscu dramatycznym w *Matce Witkacego*:

„Jednak otaczający świat daje jakoś o sobie znać — zawsze niechętnie, co widać najlepiej w *Matce*, gdzie postaci znajdują się jakby w osaczeniu: toczą swe błazeństwo — tragiczną grę, podczas gdy dookoła trwa przecież zwykłe życie... kto wie zatem, czy miejsce dramatyczne nie jest po prostu teatrem — jakby przedstawionym teatrem Czystej Formy oczywiście? Miejscem, gdzie panuje udanie, maska, kostium, gdzie przedstawia się widowisko w widowisku? Postacie posiadają tam — nie zawsze wyraźną — świadomość roli, którą grają; mogą ją podjąć lub odrzucić, co więcej, miejsce to przypomina często — aczkolwiek mgliście — przestrzenie znane nam z innych dzieł dramatycznych, z których postaci czerpią natchnienie do swoich ról traktowanych zwykle parodystycznie”²¹.

Przyjmując wszelkie różnice w budowie obu dramatów trzeba powiedzieć, że powyższe spostrzeżenia w znacznej mierze mogą odnosić się do dzieła Gombrowicza. Jego postaci wprawdzie bardziej są tożsame z rolami, niż posiadają ich świadomość, niemniej miejsca dramatyczne *Ślubu* podobnie są wyizolowane z otaczającej rzeczywistości. Prawda, że postaci nie przychodzą ze świata i doń nie wracają, ale trwają w rzeczywistości zbudowanej nie — według logiki prawdopodobieństwa, lecz według logiki języka czy artystycznej wypowiedzi. Ale czy Henryk nie stwarza sobie we śnie iluzji zorganizowanego ruchu scenicznego, jak w teatrze?

Powoływanie się na dramat Witkacego znajduje uzasadnienie w słowach samego Gombrowicza, który we „Wskazówkach dotyczących gry i reżyserii” poprzedzających tekst dramatu pisze: „Z podwójnej deformacji wytwarza się coś, co Witkiewicz nazwałby czystą formą. Osoby dramatu rozkoszują się swą grą, upajają się nawet własnym cierpieniem, wszystko jest tylko pretekstem dla zespolenia się w takim czy innym efekcie”²².

PRZYPISY:

- ¹Gombrowiczowskie utwory zmuszają interpretatorów do tworzenia neologizmów terminologicznych. Określeniem „totalna parodia” posługuje się A. Falkiewicz: *Polski kosmos. Dziesięć esejów przy Gombrowiczu*, Kraków 1981 s. 9
- ²Przy pomocy pojęcia *vraisemblance* J. Culler /Konwencja i oswojenie, przełożył I: Sieradzki, W: Znak, styl, konwencja. Wybrał i wstępem opatrzył M. Głowiński, Warszawa 1977/ reinterpretuje w duchu teorii intertekstualności tradycyjne pojęcie motywacji.
- ³M. Głowiński: Komentarze do „Ślubu”, W: Gombrowicz i krytycy, wybór i opracowanie Z. Łapiński, Kraków–Wrocław 1984 s. 651
- ⁴*Ibid.*, s. 643
- ⁵„Dialektyka pamięciowa” – określenie stosowane często przez M. Riffaterre’a – jest pojęciem operacyjnym służącym analizie sposobu uaktywniania przez czytelnika intertekstu.
- ⁶To klasyczne rozróżnienie, u podstaw którego tkwi inspiracja psychoanalityczna i fenomenologiczna analizuje G. Bachelard: *Dialektyka wnętrza i zewnętrzna*, przełożyła J. Skoczylas, W: *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*, Warszawa 1973
- ⁷P. Szondi: *Teoria nowoczesnego dramatu*, przełożył E. Misołek, Warszawa 1976 s. 42
- ⁸W. Gombrowicz: *Ślub*, W: *Dzieła*, T. 6, *Dramaty*, redakcja naukowa tekstu Jan Błoński, Kraków 1986 s. 95. Następne cytaty z dramatu lokalizuję w tekście.
- ⁹J. Kott: *Gęba i grymas*, „Dialog” 1982 nr 3 s. 113. Szkic ten jest przedmową do amerykańskiego wydania *Ślubu*
- ¹⁰*Ibid.*, s. 113
- ¹¹W. Gombrowicz: *Pornografia*. W: *Dzieła*, T. 4, *op.cit.*, s. 5
- ¹²*Ibid.*, s. 5
- ¹³Kwestię symbolu starałem się wyjaśnić w szkicu *Od rytuału ku teatrowi. O „Ślubie” Gombrowicza*, „Ruch Literacki” 1986, z. 4 s. 287
- ¹⁴*Ślub*, *op.cit.*, s. 101
- ¹⁵E. Souriau: *Czym jest sytuacja dramatyczna*, przełożył B. Labuda „Pamiętnik Literacki” 1976 z. 2, s. 278
- ¹⁶*Ibid.*, s. 273
- ¹⁷A. Leroi-Gourhan: *Le geste et la parole*, Paris 1965. Cytuję za I. Sławińską: *Współczesna refleksja o teatrze. Ku antropologii teatru*, Kraków 1979 s. 329
- ¹⁸*Dziennik 1953–1956*, W: *Dzieła*, T. 7, *op.cit.*, s. 103
- ¹⁹Cytuję za Ireną Sławińską, *współczesna refleksja o teatrze*, *op.cit.*, s. 212
- ²⁰Ciekawe refleksje na temat działania we śnie rozwija E. Fromm w książce *Zapomniany język*, przełożył J. Marzęcki, Warszawa 1977 s. 47–48
- ²¹J. Błoński: *Dramat i przestrzeń*, W: *Przestrzeń i literatura. Studia* pod redakcją M. Głowińskiego i A. Okopień-Sławińskiej, Wrocław 1978 s. 207
- ²²*Ślub*, *op. cit.*, s. 64

Summary

The problem of dramatic place is connected with the question of motivation. This thesis rooted in the poetics of illusionistic theatre implies the dramatic place is the base of action. However the principle of that poetics is recalled only as parodied background in Gombrowicz's *Marriage*, then each of places of this drama /inn, palace, castle/ becomes the function of action changing with passing hic et nunc of drama. Finally it loses its deepness, is intrinsically theatricalized and becomes a flat scenery for the being of protagonist – dreaming poet. This is the effect of the extreme subjectivity of dramatic form.