

ZBIGNIEW AMBROŻEWICZ

GOMBROWICZ: MIĘDZY LALKĄ
A UKRYTYM DEMONEM

W niniejszej rozprawie zamierzam poddać analizie i interpretacji spektakl Opol-
skiego Teatru Lalki i Aktora *Iwona, księżniczka Burgunda* Witolda Gombrowi-
cza. Przedstawienie, wystawione przez słowackiego reżysera Mariána Peckę,
miało swoją premierę 24 maja 2009 roku. Zastosowanie techniki lalkowej połą-
czonej z teatrem żywego planu w odniesieniu do dzieła Gombrowicza dało nie-
zwykle interesujący efekt, wzmocniony dosyć szczególnym potraktowaniem przez
Peckę postaci Iwony. Spektakl prowokuje do rozważań natury estetycznej, skłania
również do refleksji antropologicznej i filozoficznej.

Prolog: prosta historia

Gombrowicz opowiada w *Iwonie...* z pozoru niezbyt skomplikowaną
historię, w której można odnaleźć parodystycznie potraktowane elementy
kilku baśni, takich jak *Brzydkie kaczątko* i *Kopciuszek*, oraz dramatów,
zwłaszcza Szekspirowskich – *Makbeta* i *Hamleta*. U Gombrowicza mamy
bliżej niesprecyzowany dwór królewski z Królem, Królową, Księciem,
jego przyjacielem, Cyrylem, Szambelanem oraz damą dworu, Izą. Wszyst-
ko na dworze funkcjonuje w miarę normalnie, aż do momentu, gdy Książę
postanawia zaręczyć się z Iwoną, dziewczyną spoza dworu, można by
rzec – z ludu. Decyzja Księcia uznana przez dwór początkowo za żart,
potem za niebezpieczną ekstrawagancję, zostaje wreszcie – z wielkimi
oporami, ale niejako pod przymusem – zaakceptowana. Trudno jednak

dziwić się niechęci dworu – Iwona nie tylko nie posiada szlachetnego pochodzenia, ale brak jej urody i wdzięku i, co gorsza, w ogóle nie zamierza (nie potrafi?) dostosować się do panujących na nim norm i form zachowania. W gruncie rzeczy Iwona w ogóle się nie „zachowuje”: jest całkowicie bierna, ale też nie wykonuje żadnych poleceń i próśb – w obecności Iwony kontakt i komunikacja przestają cokolwiek znaczyć. Dwór zaczyna gubić poczucie sensu wszystkich wyuczonych form i zasad międzyludzkiego współżycia.

Królowa zatroskana pyta Księcia:

Tylko czyby nie można wpłynąć, aby trochę więcej się udzielała? Dziś znowu milczała przez cały podwieczorek. Przy obiedzie także milczała. Milczała również przy śniadaniu. A poza tym milczy w ogóle przez cały czas. Jak to wygląda i jakże my wyglądamy vis-à-vis tego milczenia? Filipie, musi być przecież zachowana przyzwoitość¹.

Ostatnie zdania trafnie oddają problem, z którym Gombrowicz zmagał się nie tylko w *Iwonie...*, ale i w całej swej twórczości: Co to znaczy być sobą? Czy bycie sobą w ogóle jest możliwe? Czyż nie jesteśmy tylko tworem innych ludzi i sami innych ludzi tworzymy? Czy to wzajemne tworzenie się nie polega na uczestniczeniu w nieustannej grze konwencji i rytuałów, mających za zadanie podtrzymanie czegoś, co zowie się kulturą, a co można też nieco trywialnie określić jako „przyzwoitość”? Ale książkę Filip postanawia złamać sztywne ramy konwencyjnej przyzwoitości:

Dlaczego ma mi się podobać tylko ładna? A brzydka nie może mi się podobać? Gdzież to jest zapisane? Gdzież jest takie prawo, któremu ja miałbym ulegać jak jaki bezduszny narząd, a nie jak człowiek wolny?²

Na uwagę Króla, że tym prawem jest całkiem „przyjemne” prawo natury, Książkę wybucha z pasją: „Właśnie to prawo wydaje mi się idiotycznie głupie, dziko wulgarne, śmiesznie niesprawiedliwe!”³ i jeszcze dodaje: „Gwiżdżę na erotyczne stosunki, gwiżdżę na wszystko, żenię się i koniec!”⁴ Zdezorientowany i rozzłoszczony tym niespodziewanym buntem Król grozi synowi klątwą i wydziedziczeniem, co niechybnie musiałoby doprowadzić do wybuchu skandalu. Świadoma tego Królowa

¹ W. Gombrowicz *Iwona, księżniczka Burgunda* [w:] tenże *Dzieła* J. Błoński (red) t. 6 (*Dramaty*) Kraków 1986 s. 45.

² Tamże, s. 16.

³ Tamże.

⁴ Tamże.

natychmiast wstawia anarchistyczne pomysły Księcia w dające się zaakceptować ramy i formy, oświadczając, że postępek Filipa wypływa z jego dobrego serca i jest czynem szlachetnym, a zatem przyjęcie Iwony na dwór nie tylko dworowi ujmie nie przyniesie, ale wręcz doda mu blasku. Iwona jednak gry nie podejmuje, co sprawia, że „ewangeliczny duch” książęcego wybryku przeobraża dworskie życie w tragikomiczną farsę i całkowicie dekonstruuje nie tylko społeczne normy, ale i osobowości każdego z dworzan.

Akt pierwszy: Gombrowicz reżyserowany

W spektaklu wykorzystano kilka dobrze znanych chwytów wprowadzonych jeszcze przez tak zwane Pierwszą i Drugą Wielką Reformę Teatralną (koniec XIX wieku i XX wiek). Przełamywanie tradycyjnego, ustalonego w mieszczańskim teatrze, podziału na widownię i scenę, burzenie iluzji scenicznej (tak zwany efekt obcości Brechta), wreszcie niemal całkowita rezygnacja z rekwizytu i scenografii – to najistotniejsze zabiegi inscenizacyjne, znane w teatrze od kilkadziesiątu lat. Jeśli Pecko je stosuje, to nie po to, by odgrzewać dawne eksperymenty lub by epatować niedoświadczonego widza. Wszystkie elementy spektaklu – także owe już nie całkiem rewolucyjne działania – podporządkowane zostały jednemu celowi: by jak najlepiej wyrazić Gombrowiczowskie sensy.

Uniesienie kurtyny natychmiast sytuuje widza w samym środku ważnych dla Gombrowicza znaczeń. Oto bowiem okazuje się, że tylną część sceny i kulisy przerobiono na drugą część widowni, dzięki czemu publiczność umieszczona zostaje po obu stronach sceny, mając możliwość przyglądania się nie tylko grze aktorów i lalek, ale również siedzącym naprzeciwko widzom. Sam spektakl aktorzy rozpoczynają zaś od intensywnego wpatrywania się w publiczność. Czyżby widz zaczynał być traktowany jako obiekt sceniczny? Jesteś tym, czym tworzy cię spojrzenie innego, zdaje się mówić za Gombrowiczem Marián Pecko. Chodzi zatem o gombrowiczowskie „oglądanie” i „bycie oglądanym”, o wzajemne międzyludzkie stwarzanie się, o to (jak to ujmuje Gombrowicz, pisząc o *Ślubie*), co odbywa się w „kościelnie ziemskim”, gdzie „duch ludzki uwielbia ducha międzyludzkiego”⁵.

Od początku zatem stajemy w samym centrum królestwa autora *Ferdydurke*, a gdy zaraz potem pojawiają się aktorzy z lalkami, zostajemy całkowicie zawładnięci przez przedziwny, ale i codzienny świat ludzkich zmagania z Formą. Dla reżysera bowiem lalki nie są rodzajem aktorskiego

⁵ Tenże *Ślub* [w:] tegoż *Dziela* wyd. cyt. s. 91.

ersatzu i prostym uosobieniem postaci dramatu, lecz stanowią jedynie ich pewien aspekt. Każdą postać podwójnie odgrywa zarówno lalka, jak i animujący ją aktor, i jest to podwójność prawdziwie gombrowiczowska. Lalka – czy to Król, Królowa, czy Szambelan – to zawsze Forma, rola odgrywana na użytek społecznej, „międzyludzkiej” konwencji. Gdy takie są wymogi otoczenia i kontekstu społecznego, pilnie odgrywamy nasze role, ale czasami – mówią twórcy spektaklu – musimy być szczerzy i wtedy Król staje się Ignacym, Królowa – Małgorzatą. Dlatego widzimy na scenie nieustanną zonglerkę między ludzką prawdziwością a lalkową sztucznością, między Ja autentycznym, nagim, a Ja ubranym w gorset dworskich konwencji. Dlatego w jednej chwili lalki mogą kroczyć po drewnianej podłodze sceny, by za moment frunąć w powietrzu, niepotrzebne, odrzucone przez aktorów, niczym zbędna maska utrudniająca komunikację. A to ostatnie staje się coraz częstsze, gdy zaczyna działać zatruta „amorficzność” Iwony.

Akt drugi: Iwona zdemonizowana

Centralną postacią spektaklu jest Iwona, budząca uśmiech politowania nieudana wersja kobiety, nijaka i beznadziejna „Cimcirimci”, pokazywana w licznych teatralnych realizacjach jako ofiara i bezwolne popychadło. W opolskim spektaklu Iwona potraktowana została inaczej – Pecko wykreował ją na prawdziwą siłę sprawczą wszystkich zdarzeń, uczynił z Iwony demona wyzwającego na – zdawałoby się – kulturalnym dworze królewskim prawdziwie szatańskie i krwiożercze instynkty. Być może jednak to nieuprawniona nadinterpretacja i nadużycie dalekie od intencji Gombrowicza? Pytanie stawiam tylko retorycznie. W *Iwone...* dochodzi przecież nie tylko do całkowitej dekompozycji relacji międzyludzkich, zniszczeniu ulega także integralność każdej postaci scenicznej, wyrażająca się we względnej równowadze między byciem lalką – istotą społeczną a byciem żywym człowiekiem – istotą prywatną. Reżyser rozbudowuje postać Iwony do rozmiarów apokaliptycznej bestii, bezkształtnej nicości, pozbawiającej ludzi powierzchownych, wyuczonych zachowań i zasad. W II tomie *Dziennika* Gombrowicz pisze:

Godzina zmierzchu jest nieprawdopodobna... to tak nieznaczące a nieuchronne ulatnianie się kształtu... [...] Po czym pomieszanie wszystkiego, czerń wylewa się z dziur, zagęszcza się w samej przestrzeni i materia staje się ciemnością. Nic. Noc⁶.

⁶ Tenże *Dziennik 1957–1961* t. 2 Kraków 1997 s. 43–44.

Opolska *Iwona*... kroczy właśnie w tę mroczną stronę, w stronę wskazaną przez ostatnie interpretacje twórczości Gombrowicza, Gombrowicza ciemnego, pełnego nihilistycznych lęków i bełkotliwych wizji.

Może to przypadek, a może nie, wiele jednak wskazuje na to, że Pecko bardziej lub mniej świadomie mógł inspirować się rozumieniem dramatu Gombrowicza zaprezentowanym przez Michała Pawła Markowskiego w książce *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*. Markowski zwraca uwagę na pewne wypowiedzi bohaterów, które wskazują na istotną cechę ontyczną Iwony: zamknięcie. Książę, podchwytując jedną z nielicznych kwestii Iwony („I to tak w kółko każdy zawsze, wszystko zawsze...”⁷), stwierdza, że jest to „jakaś piekielna kombinacja [...] piekielna dialektyka [...], jakieś perpetuum mobile”⁸, a Cyryl dodaje: „Jest to układ zamknięty i hermetyczny”⁹. Zdaniem Markowskiego, Iwona zamykająca się na wszelkie relacje, uciekająca od wszelkich określeń pogrąża się „definitywnie w piekle esencji, które – jak wiadomo – tożsame jest z nicością”¹⁰. Mamy tu w istocie do czynienia z czystą esencją, ale dodajmy: esencją istnienia, z całkowitą wsobnością, tożsamością ze sobą, a zatem z czymś, co starożytny filozof eleata, Parmenides, nazwał po prostu Bytem, i co my możemy określić jako Absolut. Markowski idzie jeszcze dalej i odwołuje się do terminologii zaczerpniętej z teologii negatywnej. Pisze:

Milczenie Iwony nie tyle jest, jak powiadają badacze, «nieobyčajne», ile – by użyć negatywnej kategorii teologicznej – aferetyczne. Jeśli w myśl tradycyjnych strategii negatywnych każde określenie narusza substancję Bytu, jeśli wszelkie orzekanie o nim jest jego umniejszaniem, to każde odcięcie określenia i orzekania (negacja negacji) będzie jego afirmacją. Milczenie Iwony daje się tak właśnie tłumaczyć: poprzez *aphairesis*, odcinanie orzekania¹¹.

Jednakże milczenie Iwony jest „nieobyčajne” właśnie dlatego, że jest aferetyczne. W oczach dworu milczenie pozostaje nieobyčajne – niszczy bowiem ustalony, spajający społeczność obyczaj i rytuał, a istotą wszelkiego rytuału jest mocne orzekanie i nazywanie. Markowski powołuje się na rozważania Sorena Kierkegaarda, który w dziele *Pojęcie lęku* konstatuje, że to, co hermetyczne, nieme i zamknięte na komunikację, jest tym, co demoniczne. „Nic więc dziwnego – konkluduje Markowski – że nagle

⁷ Tenże *Iwona*... wyd. cyt. s. 26.

⁸ Tamże, s. 27.

⁹ Tamże.

¹⁰ M. P. Markowski *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura* Kraków 2004 s. 172.

¹¹ Tamże, s. 173.

wtargnięcie hermetycznej samowsobności rozrywa rutynowe relacje wewnątrz świata i wystawia świat na działanie demonów¹². To znakomita diagnoza sytuacji nakreślonej przez Gombrowicza w *Iwonie...* Jednakże Markowski, trafnie powołując się na Kierkegaarda, pomija pewną komplikację. Oto przytacza cytaty z *Bojaźni i drżenia*: „Milczenie jest zasadzką szatana¹³ i dodaje: „w istocie jednak chodzi tu właśnie o pułapkę demona¹⁴. Cała wypowiedź Kierkegaarda na ten temat wygląda wszakże następująco:

Jeżeli pójdę dalej, natknę się znów na paradoks, to znaczy na rzeczy boskie i szatańskie, milczenie bowiem jest i takie, i takie. Milczenie jest zasadzką szatana; im więcej się przemilcza, tym straszniejszym staje się szatan, ale milczenie jest także porozumieniem jednostki z Bogiem¹⁵.

I tu znajdujemy istotę potwornego zawikłania. Któż może wiedzieć, z jakim milczeniem mamy do czynienia: boskim czy demonicznym¹⁶? Jednym z niewielu zdań wypowiedzianych przez Iwonę jest odpowiedź na pytanie Filipa: „Czy wierzysz w Boga? Modlisz się? Klęczysz? Wierzysz, że Chrystus Pan umarł za ciebie na krzyżu?”¹⁷ Iwona odpowiada „Owszem”, ale jak czytamy w didaskaliach, odpowiada „z pogardą”, co budzi zdumienie Księcia i Cyryla.

Rzecz w tym, że bezkształt demoniczny nie jest tym samym co nieokreśloność boskiego Absolutu, a nicość szatana to zgoła inna nicość niż nicość Boga. Bezkształt milczącego i biernego demona dąży do pograżenia w chaosie tracącego esencję uporządkowanego ludzkiego świata i – co istotne – zniszczenia tego dokonuje rękami ludzi, sam zaś ukrywa się w *aphairesis*, unikając jakiegokolwiek jawności i nazywania. Z pomocą

¹² Tamże, s. 117.

¹³ Tamże, s. 72 przypis 14.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ S. Kierkegaard *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć* J. Iwaszkiewicz (tł.) Warszawa 1982 s. 96.

¹⁶ O udawaniu anioła przez złego ducha pisał między innymi Ignacy Loyola: „Reguła 3. Za pomocą jakiejś przyczyny, może pocieszać duszę zarówno anioł dobry, jak zły, ale dla przeciwnych celów: anioł dobry – dla postępu duszy, ażeby wzrastała i postępowała z dobrego ku lepszemu; anioł zły dla czegoś przeciwnego, mianowicie żeby ją pociągnąć do swoich przewrotnych zamiarów i złości. Reguła 4. Właściwością anioła złego jest to, że się przemienia w anioła światłości, idzie razem z duszą pobożną, a potem stawia na swoim, to znaczy podsuwa myśli dobre i święte dla takiej duszy sprawiedliwej, a potem krok po kroku stara się dojść do swego celu i wciąga duszę w swoje zakryte sidła i przewrotne zamysły”. I. Loyola *Ćwiczenia duchowne*. J. Ożóg SJ (tł.) Kraków 2000 s. 140.

¹⁷ W. Gombrowicz *Iwona...* wyd. cyt. s. 28.

w zrozumieniu tych kwestii przychodzi cytowany już w przypisie autorytet w sprawach duchowych, Ignacy Loyola. Jego zdaniem, jest poważna różnica w skutkach oddziaływania duchów dobrego i złego:

Musimy zwracać baczną uwagę na przebieg myśli. Jeżeli ich początek, środek i zakończenie jest dobre i jeżeli się ku dobru skłaniają, jest to znak dobrego anioła. Jeżeli jednak z przebiegu myśli, które się nasuwają, wynika ostatecznie jakieś zło, rozproszenie lub mniejsze dobro niż to, którego dusza przedtem zamierzała dokonać, albo jeśli to osłabia lub niepokoi duszę albo wprowadza w nią zamieszanie, a pozbawia jej pokoju ciszy i odpoczynienia – jest to wyraźny znak, że pochodzi ona od anioła złego, nieprzyjaciela naszego postępu¹⁸.

Nietrudno zauważyć, czy mamy tu do czynienia z „zamieszaniem”, czy z „odpoczynieniem”...

Nicość jest tu zatem po pierwsze ucieczką przed porządkującą formą, po drugie jawi się jako skutek quasi-działania demona – jest amorficznym, nieokreślonym quasi-istnieniem. Natomiast nicość boska to w istocie swego rodzaju „nad-byt”, to jakby „superistnienie”, wobec którego – używając języka scholastycznego – „wszystkie inne byty już istnieniem nie są, ale istnienie to posiadają według miary swej natury”¹⁹. Innymi słowy – nazywanie Boga nicością ma w języku mistyki neoplatonisko-chrześcijańskiej wyrazić fundamentalną niewspółmierność niepojmowalnego sposobu istnienia Boga w stosunku do empirycznie stwierdzalnego istnienia bytów. Kierkegaard do opisu tego, co demoniczne, dodaje jeszcze jedną cechę: lęk przed dobrem, a zatem również – idąc za starą augustyńską tradycją – przed tym, co jest bytem, co jest pewnym porządkiem. Dlatego w odniesieniu do Iwony częstym określeniem jest słowo „nic”:

Królowa: Cóż będziemy robili?

Iwona (milczy)

Szambelan: Nic? (śmieje się filantropijnie) Nic?

Król: Nic? (śmieje się filantropijnie, nagle zdenerwowany) Nic? (do Szambelana) Nic?

Królowa: Nic...

Szambelan: Nic zupełnie, Najjaśniejszy Panie. W istocie, żeby tak się wyrazić – nic.

[...]

Król: No co? Nic? [...] Nie można cały dzień chodzić po domu i noc – i nic! To nudno. Nudno przecież (spogląda po wszystkich w osłupieniu) Nudno! Bóćcie się Boga!²⁰

¹⁸ I. Loyola, wyd. cyt. s. 140.

¹⁹ M. A. Krąpiec *Byt i istota* Lublin 2001 s. 160.

²⁰ W. Gombrowicz *Iwona...* wyd. cyt. s. 44.

Demon oczywiście nie zaprzeczy zbawczej śmierci Jezusa, ale zrobi to z pogardą. Bo demon wprowadza do sfery uporządkowanego bytu chaos i niepewność. Dziwne pokrewieństwa myśli Gombrowicza ze starymi konceptami mistyki średniowiecznej dostrzegł już przenikliwy krytyk Konstanty A. Jeleński. Widział on w twórczości Gombrowicza wyraz uniwersalnego konfliktu opisanego niejednokrotnie w religii i filozofii, polegającego na dążeniu z jednej strony do ostatecznego kształtu, z drugiej zaś, na ucieczce od wszelkiej formy. Jeleński przywołuje obraz Hieronima Boscha *Kuszenie św. Antoniego*, w którym spokojna melancholia świętego przeciwstawiona jest bezkształtowi rozproszkowanego, rządzonego przez szatana świata²¹. Przerazenie czyhającą w powszedniości nicością Jeleński zauważył u Gombrowicza w pierwszym tomie *Dzienników*, gdzie szczególną postacią nicości (podczas podróży po rzece Rio Parana) jest właśnie „nic nie dzianie się” lub „krzyk, którego nie było”. Tego rodzaju nicość wnosi do świata Iwona, nicość wycofania się, nic nie dziania się, bierności, ale bierności zaskakująco ekspansywnej, do głębi penetrującej i poruszającej każdego z mieszkańców królewskiego pałacu. Dobitym tego wyrazem jest dzika i absurda awantura o włos, zgubiony przez Izę i podniesiony przez Iwonę. Księżę w panice krzyczy: „Nie zniosę, żeby ona... miała u siebie... ten włos! Oddaj! [...] Odebrałem! Cóż z tego, że odebrałem? Ona nie włos ten – ona nas ma w sobie! [...] My tam w niej jesteśmy. U niej. W jej posiadaniu”²². Przy braku jakiegokolwiek komunikacji nikt nie wie, co to znaczy być „w posiadaniu” Iwony. Wciągnięci przez nienazwaną, niepojętą pustkę bohaterowie Gombrowicza muszą się bronić, a jedyną znaną im skuteczną formą obrony jest zbrodnia, bo tylko eliminacja nicości da szansę bytowi. Niepokój, rozproszenie, zamieszanie i wreszcie zło, którego są przyczyną – oto zdiagnozowane już przez Loyolę skutki działań złego ducha, oto również, opiane przez Gombrowicza, skutki działań-niedziałań Iwony.

Takie odczytanie *Iwony*... pozwala uznać interpretację przyjętą w opolskim spektaklu za całkowicie uprawnioną, wręcz oczywistą. Podwójność każdej postaci, uzyskana przez Peckę dzięki zastosowaniu lalek, służy nie tylko uwypukleniu fundamentalnej dla Gombrowicza opozycji ja autentyczne – ja konwencjonalne. Dzięki wszechogarniającemu dualizmowi można wyraźniej postawić obecne przeciwieństwo w dramacie pytanie: kto w istocie jest ofiarą, kto oprawcą? Bo chociaż lalka Iwony ma twarz pełną pa-

²¹ Zob. K. A. Jeleński *Bohaterskie niebohaterstwo Gombrowicza* [w:] *Gombrowicz filozof* F. M. Cataluccio, J. Illig (red.) Kraków 1981 s. 163–164. Na ten, pionierski w tym względzie, szkic (napisany w 1957 roku) powołuje się też M. P. Markowski.

²² W. Gombrowicz *Iwona*... wyd. cyt. s. 60.

nicznej grozy i obłądu, animująca ją aktorka bynajmniej na ofiarę nie wygląda, konsekwentnie i bezwzględnie prowadząc wszystkich do zbrodni. Podwójność Iwony polega bowiem na czymś innym niż podwójność pozostałych postaci. Zasada jest podobna: lalka to przedstawienie, zjawisko, to, co oglądamy i do czego się odnosimy, aktor to ukryta rzeczywistość. To, co lalka Iwona wywołuje pośród innych lalek, czyli w sferze towarzysko-konwencjonalnej, a wywołuje swoją biernością i bezforemnością zaledwie zdziwienie i politowanie, dosadne uwagi i rubaszny rehot, na poziomie autentycznej egzystencji staje się szaleństwem i rozkładem. Bierność Iwony-lalki niesie w sobie demoniczną siłę sprawczą. Reżyser spektaklu wyraża to postacią aktorki, zachowującej się wyzywająco, lecz nie wulgarnie, ironicznej, ale i czasem gniewnej, panującej nie tylko nad swoją lalką, ale i nad całością przedstawienia. W usta Iwony Marián Peccko wkłada bowiem „Uwagi o grze i reżyserii” oraz „Komentarz”, czyli streszczenie, jakie Gombrowicz zamieścił w pierwszym wydaniu dramatu. Iwona zatem informuje nas o tytule i autorze sztuki, poucza, że należy „uwydatnić wszystkie elementy groteski i humoru”²³ oraz „pełną świadomość osób działających”²⁴, a także, że „bohaterzy sztuki są ludźmi zupełnie normalnymi, a tylko znajdującymi się w anormalnej sytuacji”²⁵. Przed każdym aktem zaś dowiadujemy się, co w nim nastąpi, i wreszcie w finale słyszymy, że tak to Witold Gombrowicz kończy swój utwór... Oto wspomniany, rozbijający czar teatralnej iluzji, Brechtowski „efekt obcości”, ale – jak to spróbuję pokazać – zastosowany nie dla czystego eksperymentowania, lecz by osiągnąć cel do głębi GOMBROWICZOWSKI.

Akt trzeci: Lalka sakralna

Pojawienie się lalek na scenie w sztuce Gombrowicza ma jeszcze jeden niebagatelny sens – sens rytualno-sakralny. Lalki znalazły się w teatrze niejako wtórnie – przywędrowały do niego z obrzędów religijnych. Sposób ich wykorzystania we współczesnym teatrze mocno bolał Edwarda Gordona Craiga – jednego z czołowych reformatorów teatru na początku dwudziestego stulecia. „Marionetka haniebnie podupadła – pisał Craig i dodawał – Wszystkie lalki są dziś tylko wulgarnymi komediantami”²⁶. Historyk teatru lalkowego Henryk Jurkowski przyjmuje za rzecz pewną,

²³ Nota wydawcy [w:] W. Gombrowicz *Dzieła...* wyd. cyt. s. 324.

²⁴ Tamże.

²⁵ Tamże.

²⁶ E. G. Craig *Aktor i nadmarioneta* [w:] tegoż *O sztuce teatru* M. Skibniewska (tł.) Warszawa 1985 s. 93.

że lalka wywodzi się z figur kultowych, takich jak fetysz lub idol, przedstawiających w sposób symboliczny przodka lub bóstwo opiekujące się daną grupą plemienną. Figury konstruowane przez niektóre plemiona afrykańskie można wręcz określić jako formę pośrednią w ewolucyjnej drodze do stania się lalką – umieszczone na nieruchomych postumentach wyposażone zostały w ruchome głowy i ręce²⁷. Jurkowski daje wiele przykładów, używanych do dzisiaj przez Indian czy mieszkańców Afryki, lalek tak zwanych dywinacyjnych, to jest takich, które przepowiadają przyszłość, doradzają w sprawach medycznych: „W Gabonie lalki służą do postawienia właściwej diagnozy, a ściśle biorąc, są punktem odwołania dla znachora, który sugeruje pacjentowi, że to lalka widzi, ustala diagnozę [...]. W Zairze w plemieniu Pende lalka *galukoshi* (lalka zgadująca) znajduje się na kolanach wróża i skinięciem głowy reaguje na imię winnego kradzieży czy innego przestępstwa”²⁸.

Jeszcze intensywniejsze pod względem znaczeń sakralnych jest praktykowane na indonezyjskiej wyspie Jawie przedstawienie teatru cieni *wayang ruwatan*. Spektakl jest rodzajem egzorcyzmów – ma za zadanie odpędzić złego ducha, za którego sprawą zamawiająca *wayang ruwatan* rodzina popadła w kłopoty. Bogowie schodzą na ziemię i wcielają się w postaci przedstawienia i w samego lalkarza. Jak stwierdza Jurkowski: „Przedstawienie prowokuje tak wielką kondensację sił magicznych, że tylko doświadczony *dalong* [...] może je odprawiać”²⁹. Lalka zatem uosabiała boskość, doskonałość, pełnię. Stanowiła medium, przez które jawiła się i przemawiała do człowieka wszelka duchowość. Można całą rzecz ująć jeszcze inaczej – lalka była wyrazem poszukiwanego przez człowieka porządku i stałości pośród niestałej rzeczywistości, była jednym z wielu sposobów instytucjonalizowania ludzkiej egzystencji, to znaczy nadawania jej określonych zachowań. Antropolog niemiecki Arnold Gehlen uważał, że istnienie tego rodzaju instytucji odgrywa kluczową rolę w formowaniu się ludzkich osobowości, zapewniając przeżycie. Zdaniem Gehlena, „istota z natury obciążona ryzykiem i niestabilna, nadmiernie naładowana afektami”³⁰ potrzebuje ustabilizowanych form, narzucających człowiekowi dyscyplinę, wyznaczających kierunki działań, ale i odciążających ją od podejmowania zbyt wielu skomplikowanych decyzji.

²⁷ Zob. H. Jurkowski *Lalki w rytuale* [w:] *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów* L. Kolankiewicz (red.) Warszawa 2005 s. 628.

²⁸ Tamże, s. 633.

²⁹ Tamże, s. 636.

³⁰ A. Gehlen *W kręgu antropologii i psychologii społecznej* K. Krzemieniowa (tł.) Warszawa 2001 s. 114.

Sama lalka nie jest oczywiście instytucją, lecz istnienia takiej instytucji widowym znakiem. O jej szczególnej doskonałości i zarazem boskości pisał w swoim traktacie o lalkach Heinrich von Kleist. Niemiecki romantyk porównuje ruch aktora czy tancerza z ruchem marionetki. U człowieka na scenie następuje całkowita desynchronizacja:

Niech pan tylko spojrzy [...] na taką P., kiedy jako Dafne ścigana przez Apolla ogląda się za siebie: ma duszę w kręgach krzyża, pochyla się, jakby miała się złamać, niczym najada ze szkoły Berniniego. Albo niech pan spojrzy na młodogo F., kiedy jako Parys stoi w otoczeniu trzech bogiń i wręcza Wenus jabłko: dusza siedzi mu – aż strach na to patrzeć – w łokciu³¹.

Tak naprawdę to właśnie człowiek jest w swym ruchu nienaturalny, jego dusza bowiem znajduje się w innym punkcie niż „ciężkość ruchu”. Inaczej dzieje się z marionetką – tutaj całość figury, wszystkie jej członki, podporządkowana jest tylko jednemu ośrodkowi wyznaczanemu przez drut czy nitki. Ponadto lalki łatwo przewyciężają grawitację, ponieważ siła, „która unosi je w powietrze, jest większa niż ta, która przykuwa je do ziemi”³². Człowiek zatem na ziemi spoczywa i odpoczywa, podczas gdy lalka zaledwie ziemię muska (jak elf). Lalka to czysta konstrukcja materialna, pozbawiona duszy i sprzeczności i dlatego – zapewne – tak doskonała. Kleist konkluduje: „Tylko jakiś bóg mógłby się na tym polu zmierzyć z materią”³³. Słabość i drzenie ciała dostrzegał w aktorze Gordon Craig, w związku z czym postulował całkowite usunięcie człowieka ze sceny (by pozbyć się tym samym zdegenerowanego realizmu teatralnego) i zastąpienie go nieożywioną figurą – nadmarionetą. Craig rekonstruuje domniamaną mitologiczną opowieść o wielkiej marionetce. Poznajemy ważną cechę boskiej marionetki: patrzyła zawsze w niebo, unikając w ten sposób charakterystycznej dla człowieka egoistycznej próżności³⁴.

Akt czwarty: Niekończący się rytuał

Pod wieloma względami lalka jako funkcjonujący w teatrze przedmiot sakralny wykazuje znaczne pokrewieństwo z maską. W opolskim spektaklu aktorzy posługują się lalkami niczym maskami: granie lalką jest tym

³¹ H. Kleist *O teatrze marionetek* [w:] tegoż *Dramaty wybrane* J. S. Buras (tł.) Kraków 2000 s. 344.

³² Tamże, s. 345.

³³ Tamże.

³⁴ Zob. G. Craig, wyd. cyt. s. 100.

samym, co noszenie maski w dawnych teatrach lub rytuałach, czyli odgrywanie określonej roli, bycie kimś/czymś innym. Jednak lalka, w porównaniu z maską, ma pewną właściwość, która z pewnością zaważyła na jej zarówno rytualnej, jak i teatralnej karierze. Radosław Filip Muniak, autor monografii o lalce, słusznie twierdzi, że sposób, w jaki lalka się prezentuje, jest zupełnie wyjątkowy w porównaniu z innymi obrazowymi mediami, „funkcjonuje bowiem na poziomie dosłownym jako fizyczna obecność rzeczy i symboliczno-teoretycznym jako obraz”³⁵. Tę właściwość nazywa Muniak autoreferencyjnością, bo lalka przecież nie tylko odnosi się do człowieka jako jego przedstawienie, ale wskazuje na samą siebie jako na indywidualny, samoistnie funkcjonujący, a wręcz domagający się działania, byt. To właśnie owa autoreferencyjność i zawarte w niej domniemanie działania sprawiają, że lalka samą swą obecnością niejako „aktywizuje przestrzeń, wprowadza element sceniczny nawet do najbardziej zwyczajnych miejsc”³⁶, albo inaczej – dokonuje „dramatyzacji przestrzeni”, naznaczając ją piętnem sztuki. Taka interpretacja lalki, uwzględniająca jej „zdolności” teatralne i rytualne, pozwala dostrzec w spektaklu Mariána Pecki klarownie, rzec by można – w szkolny niemal sposób wyłożoną, zasadniczą ideę Gombrowicza, to znaczy to, co Erving Goffman nazywał „rytuałem interakcyjnym”³⁷, czyli zespół społecznie ustalonych, skonwencjonalizowanych zachowań międzyludzkich wspartych na skonwencjonalizowanych jaźniach, jaźniach budowanych głównie na użytek innych, ale też będących autoportretem na własny użytek. Lalka ponadto wyraźnie pokazuje, że Goffmanowski rytuał społeczny ma korzenie w rytuale sakralnym i w każdej chwili może się nim stać ponownie. Ale i tego rodzaju rytuał w istocie bliski jest Gombrowiczowi. Autor *Ferdydurke* sam o tym tak mówił:

Rytuał towarzyszy u mnie elementowi zmysłowemu i temu... temu, powiedziałbym, boskiemu. To jakby ubóstwienie formy. Myślę, iż można powiedzieć, że istnieje u mnie aspekt mitologiczny – pojawia się on np. w *Ślubie*. Wszystko tu jest rytuałem, rodzajem mszy. Dotyczy to również *Kosmosu*, gdzie odbywa się rodzaj liturgii. [...] Jak słusznie stwierdził Tomasz Mann, artysta jest kimś w rodzaju Merkurego, posłańcem między światem ludzkim a boskim. Ociera się o boskość i jednocześnie jest niezwykle zmysłowy³⁸.

³⁵ R. F. Muniak *Efekt lalki. Lalka jako obraz i rzecz* Kraków 2010 s. 23.

³⁶ Tamże, s. 51.

³⁷ Zob. E. Goffman *Rytuał interakcyjny* A. Szulżycka (tł.) Warszawa 2006.

³⁸ P. Sanavio *Gombrowicz: forma i rytuał* [w:] *Gombrowicz filozof...* wyd. cyt. s. 58.

Boskość w wydaniu Gombrowicza jest bardziej pogańska niż chrześcijańska, łączy ściśle zmysłowość z duchowością, dlatego zapewne lalka dobrze nadaje się do wyrażenia tej szczególnej epifanii – ludzkiej, ale i nie-ludzkiej, a może ponadludzkiej, w odniesieniu zaś do Iwony: niewątpliwie demonicznej.

W spektaklu Pecki Gombrowiczowska rytualność, wpisana w tekst dramatu, nabiera istotnej mocy dzięki żywej teatralności i zaangażowanym w niej lalkom. Odkrywamy, że zabiegi sceniczne odczytywane pierwotnie jako sposób myślenia o Gombrowiczowskich obsesjach nabierają sensu rytualnego. „Rytuał, w przeciwieństwie do teatru, nie oddziela widowni od aktorów”³⁹ – przypomina znany antropolog kultury Victor Turner. Pecko stara się teatralną granicę między widownią a sceną zatrzeć i czyni to w imię gombrowiczowskiej atmosfery wszechludzkiego kościoła, ale także po to, by nadać spektaklowi znamię rytuału. Lalki – powtórzmy – objaśniają ludzką podwójność, ale też są znakiem boskiej epifanii. Działania drugiej, upostaciowanej przez aktorkę, aktywnej strony Iwony, kierowanie i wręcz przepowiadanie zdarzeń, uwidoczniają jej istotną władzę nad całością dworu i demoniczne zdeterminowanie w prowadzeniu do zbrodni. Ale też jej słowa – wzięte z didaskaliów – o tym, co będziemy oglądać i co oglądamy, zakreślają bardzo wyraźnie obszar rytualnych działań, wyodrębniając go z codziennego *profanum*, przygotowując nas do pełnego uczestnictwa. Iwona staje się tu prawdziwym kapłanem i przewodnikiem. Jednak – przewodnikiem dokąd? Czy to, co się dzieje na scenie od momentu pojawienia się Iwony, można by nazwać rytuałem ubóstwienia formy, jak powiedział Gombrowicz – „ocieraniem się o boskość”?

Jest trochę inaczej. W *Iwonie...*, a zwłaszcza w jej interpretacji dokonanej przez opolski teatr, mamy rytuał „odbóstwienia” formy i sprowadzenia jej do demonicznego chaosu. Rytuały tego rodzaju opisane zostały w literaturze antropologicznej pod nazwą rytuałów inicjacyjnych lub rytuałów przejścia z jednego stanu społecznego do kolejnego, najczęściej z niższego do wyższego. Istotną częścią takiego wydarzenia jest faza liminalna (od łac. *limen* – próg). Liminalność, zdaniem Turnera, to stan przejściowy, w którym znane i ściśle normy społeczne ulegają zawieszaniu i nie dotyczą osobników objętych inicjacją. „Nowicjusze” stają się, jak pisze Turner, w pewien sposób „uświęceni, a przez to nietykalni i niebezpieczni, niczym bogowie”⁴⁰. Z drugiej strony, będąc poza pra-

³⁹ V. Turner *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy* M. i C. Dziekanowie (tł.) Warszawa 2005 s. 188.

⁴⁰ Tamże, s. 40. Nie są to *de facto* słowa samego Turnera; cytuje on fragmenty dzieła Arnolda van Gennepa *Obrzędy przejścia*, z którego zaczerpnął również kategorię liminalności.

wem, stają się słabi, „umarli dla świata społecznego, a żywi dla świata społecznego”⁴¹. Samą liminalność Turner opisuje następująco:

skonstruowana jest z całej serii zdarzeń dziejących się w świętej czasoprzestrzeni, w swej poetyce bazujących na odwróceniu i żywiole ludycznym. [...] elementy kultury są powtórnie kombinowane na wiele często groteskowych sposobów, opartych bardziej na potencjalności i fantazji niż na doświadczeniu. Maską potwora „nienaturalnie” składa się z elementów ludzkich, zwierzęcych i roślinnych, te same detale mogą być inaczej, ale równie „nienaturalnie” skomponowane w malowidło albo w opowieści. Innymi słowy, liminalność to „gra” znajomymi komponentami w celu ich wyobcowania. Nowość wyłania się z kombinacji wiadomego⁴².

Stany liminalne miały dwoisty i ze współczesnego punktu widzenia wewnętrznie sprzeczny charakter: doprowadzały do realnych i niezmiernie istotnych dla wspólnoty przemian, ale jednocześnie odznaczały się zachowaniami, które sprawiały wrażenie zabawy. Współcześnie zabawa przestała pełnić jakąkolwiek funkcję poza byciem czystą rozrywką; przestała być częścią rytuału i mitu, czyli „pracą bogów”⁴³. Pod postacią bezinteresownych zabaw przetrwały jednak formy podobne do zjawisk liminalnych, zwane przez Turnera -liminoidalnymi. Są to realizowane w czasie wolnym od instytucjonalnie określonych obowiązków i przymusów wszelkiego rodzaju działania będące przejawem wolności do „gry... ideami, fantazjami, językiem [...], obrazami [...], i relacjami społecznymi”⁴⁴. Turner wymienia tu literaturę, sztukę, psychodramę, sport, gry, a nawet... naukę.

Czy rytuały Gombrowiczowskie są liminalne, czy raczej liminoidalne? Sama sztuka, a zatem i pisarstwo, i teatr, mają oczywiście charakter liminoidalny. Tak też zapewne Turner określiliby utwory Gombrowicza,

⁴¹ Tamże, s. 41.

⁴² Tamże, s. 41–42.

⁴³ Turner pisze: „«Plemiennie», «przedpiśmiennie», «proste» społeczeństwa traktują rytuał i do pewnego stopnia mit jako pracę – lud Tikopia nazywa to pracą bogów. Podobnie myśleli starożytni hindusi. W trzecim rozdziale *Bhagavad Gita* (wers 14–15) czytamy o związku ofiary i pracy: «Z pożywienia pochodzą wszystkie istoty żyjące, z deszczu pochodzi pożywienie, deszcz pochodzi od świętości, świętość z ofiary, a ofiara pochodzi z pracy. Z Brahmana wyłoniła się praca». (...) Inny przykład: afrykańscy Ndembu określają to, co robią specjaliści od rytuałów, mianem *kuzata*, «pracy», a ten sam termin stosowany jest do czynności wykonywanych przez myśliwego, rolnika, wodza, rzemieślnika. (...) Stąd termin liturgia, który w przedchrześcijańskiej Grecji oznaczał «publiczna służba bogom». «Liturgia» pochodzi od greckiego *leos* lub *laos*, tzn. lud, oraz *ergon*, czyli «praca»” (tamże, s. 46–47).

⁴⁴ Tamże, s. 57.

bowiem tak zwany teatr absurdu, czyli twórczość Ionesco, Arrabala i Becketta, nazywa zjawiskiem liminoidalnym⁴⁵. Ale Gombrowicz twierdził, że jest kimś w rodzaju kapłana, pośrednika między światem ludzkim i boskim. Jedną z interpretacji *Ferdydurke* wskazuje na powieść Gombrowicza jako na postać rytuału inicjacji⁴⁶, sam Gombrowicz mówił o mitach i rytuałach w *Ślubie* i *Kosmosie*. *Iwona...* w swej formie naśladuje raczej konwencjonalną tragedię dworską⁴⁷, jednak w interpretacji Pecki ujawnia wszystkie aspekty stanu liminalnego. Rację ma Jerzy Jarzębski, pisząc o ewolucji bohatera nazywającego się „Witold Gombrowicz”, ewolucji zachodzącej w kolejnych dziełach:

walczy z Formą nieustannie, podważa ją, wyśmiewa, demistyfikuje, ale czyni to z coraz większym bólem i przerażeniem, z coraz większą świadomością, że nie poza grą znaczeniami i symbolami mu nie pozostaje, poza nimi jest bowiem nieludzka, kosmiczna pustka, chaos materii i zjawisk, któremu nie można nadać żadnego sensu⁴⁸.

Jednak trochę wbrew twierdzeniu Jarzębskiego, że jedynie „coś” z tego przerażenia znajdujemy w *Iwonie...*, uznać trzeba cytowane przed chwilą zdanie za znakomity opis intencji Pecki. Reżyser z premedytacją, aczkolwiek bez nachalnego doktrynerstwa, próbuje stworzyć rzecz w istocie niemożliwą: w epoce panowania liminoidalności odegrać rytuał liminalny, ale tak rozkładając w swym spektaklu teatralnym akcenty, by wychodząc poza teatralność, mimo wszystko w teatrze pozostać... Jak mocno podkreśla Turner, dla współczesnego widza, przyzwyczajonego do patrzenia na wszelkie widowiska (nierazko nawet o głęboko religijnym znaczeniu) w kategoriach niezobowiązującej konwencjonalności, dwuznaczność liminalności pozostaje niemal nie do odczytania. Tymczasem zarówno u Gombrowicza, jak i w przedstawieniu słowackiego reżysera rzecz idzie o życie i jego sensowność, nie tylko o wybór właściwej miny i pozy. Na scenie opolskiego teatru lalek jesteśmy świadkami (a może raczej uczestnikami...) postępującej liminalności zastanego porządku: postacię gubią swoje role społeczne i – co niebagatelne – część swoich

⁴⁵ Zob. tamże, s. 190.

⁴⁶ Zob. M. Kępiński *Mit, symbol, historia, tradycja. Gombrowicza gry z Kulturą* Warszawa 2006.

⁴⁷ Jerzy Jarzębski przypomina: „Stąd Iwona jest jednocześnie parodią Szekspirowskiej tragedii (Puzyna dostrzegał tam wątki *Hamleta*, *Makbeta*, *Tytusa Andronikusa*, reżyser krakowskiego przedstawienia sztuki z 1978 roku, Krystian Lupa, ucharakteryzował Filipa na królewicza duńskiego w czerni i z książką w ręku)”. J. Jarzębski *Podglądanie Gombrowicza* Kraków 2000 s. 98.

⁴⁸ Tamże, s. 97.

osobowości; szerzy się absurd, nonsens, szaleńcza wesołość i rozpacz. Zgodnie z zasadą liminalności poszczególne elementy normalnego świata zostają zachowane, chociaż przestają normalnie funkcjonować. Lalki nadal są obecne, chociaż małe kształtne marionetki zostają zamienione na duże szmaciane lale z paskudnymi facjatami – rozmiarami i wyglądem próbujące dorównać potwornej, wielkiej lalce Iwony. Jak pisze Turner, w fazie liminalnej wszystkie znaczenia płaczą się, wikłają w ambiwalencje i wreszcie „wyłaniają się liminalne demony i potwory, także napiętnowane dwuznacznością i inkoherecją”⁴⁹. Demonem od początku dwuznacznym jest oczywiście Iwona: pozornie bierna, faktycznie – sprawczyni wszystkich wydarzeń, pozornie obdarzona nieinteresującą, bez nadziejną osobowością, faktycznie – przykuwająca powszechną uwagę, fascynująca kobieta. Oto obserwujemy nie „pracę bogów”, lecz „pracę demona” wysługującego się niczego nieświadomymi ludźmi, którzy są coraz bardziej bezradni i bezbronni, bo w obliczu bezkształtnego, milczącego wroga, sądząc, że to jedyny sposób na opanowanie bezsensu, odrzucają swoją jedyną broń – lalki, te Gehlenowskie stabilizatory. W istocie demon, niczym niepojęty jamochłon, pochłania ich, zamykając we własnym wyzbytym sensu wnętrzu – dzieje się właśnie to, czego panicznie obawiał się Książę.

Faza liminalna osiąga w przedstawieniu Pecki apogeum, gdy scena zostaje z dwóch stron zasłonięta przezroczystymi, tiulowymi firankami. Zasłonięte ma bowiem być to, co ostatecznie postawione na głowie, co nieprzyzwoite i niezgodne z ustalonymi powszechnie zasadami, co mogłoby pokazać, że maski – a raczej lalki – wyszły z użycia i światło dzienne ujrzały „emocjonalnie niestabilne” (Gehlen) autentyczne oblicza potencjalnych morderców. Za tiulową zasłoną rozgrywa się prawdziwa farsa. W scenach aktu czwartego reżyser uwypuklił te momenty, które w tekście *Iwony...* zaledwie zostały zasygnalizowane. By uzyskać efekt klasycznej farsy, rozbudowano na przykład sekwencje z Szambelanem plującym pestkami oraz z Księciem, Cyrylem i ich wielkim koszem. Farsowo zagrany zostaje monolog Królowej grafomanki. Zgodnie wreszcie z duchem farsy wykorzystano klapy w podłodze, zakrywające otwory, z których co rusz wyskakuje albo chowa się lalka lub aktor. Wielki cyrk z zabójstwem w tle i przy akordach wesołej ludowej muzyczki kończy się klasyczną Gombrowiczowską kupą. I wtedy przychodzi otrzeźwienie lub raczej quasi-otrzeźwienie. Wszyscy, w imię wspólnego celu, jednoczą się i zapanowuje porządek. Zasłonki rozsuwają się i jesteśmy uczestnikami uczyty wydanej „na pohybel” Iwonie; niektórzy widzowie przyłączają się nawet do oklasków przy powitaniu „ekscelencji” i „eminencji”. Ponownie

⁴⁹ V. Turner, wyd. cyt. s. 190.

zaczyna królować forma. Jak bowiem konstatuje Turner, celem fazy liminalnej nie jest zniszczenie porządku, lecz uświadomienie wszystkim jego głębokiego sensu: „alternatywą ładu jest chaos”⁵⁰. Jednak w końcówce opolskiego spektaklu mamy już inny porządek – nie tworzą go lalki, lecz „wyzwolone” i autentyczne, bo wyzbyte krępujących form, osobowości. Ostatnia lalka – marionetka Iwony – zostaje zamordowana przez Króla w sposób, który dobrze oddaje nowy, „niezobowiązujący” i zbanalizowany charakter myślenia o morderstwie: poprzez „niewinne” przecięcie nożyczkami sznurków służących do animacji lalki. Ale tu okazuje się, że wszyscy uczestnicy uczyli ulegli złudzeniu. Zabili bowiem jedynie własne wyobrażenie, to, z czym prowadzili grę, próbując dopasować do własnych form-lalek. Rzeczywista Iwona, ukrywający się za lalką demon, zwycięża: „powstaje z martwych” i z triumfalnym gestem odśpiewuje ekstatyczną pieśń. Rytuał dobiega końca i choć Iwona oznajmia publiczności (pozostałym uczestnikom?), że „tak oto Witold Gombrowicz kończy swoją sztukę”, wiadomo, że faza liminalności (wbrew zapewnieniom Turnera) nigdy już się nie skończy. Demoniczne zamknięcie pochłonęło nieświadomych i przekonanych o własnej wygranej ludzi. Wszyscy znaleźli się w Iwonie, w świecie bez wyjścia i form.

Epilog

Spektakl Mariána Pecki to nie tylko interesujące ujęcie dramatu Gombrowicza (za to na wielu festiwalach bywał nagradzany), to również – jak się starałem pokazać – bardzo konsekwentne ujęcie myśli Gombrowicza w kategoriach rytuału, i to rytuału zarówno społecznego, jak i religijnego. Przy czym Pecko nie stara się – jak czynili i czynią to inni twórcy teatralni lub parateatralni – poprzez odtwarzanie ludowych czy starożytnych rytuałów dokopywać się do ukrytej i prawdziwej ludzkiej natury, ożywiać archetypy i odsłaniać to, co pierwotne. Chodzi tu raczej o głęboko Gombrowiczowskie pytanie o sens rytualności, jego dobrodziejstwa i niebezpieczeństwa, oraz o to, czy owo drążenie ludzkiej natury (tak umiłowane przez artystów i filozofów) nie jest przypadkiem wędrówką do jądra ciemności... Pecko zatem mówi nam o rytuałach poprzez – pozwalające mu na pozostawanie w ramach tradycyjnego teatru – naśladowanie rytuału. Ale mówi coś jeszcze, z czego z pewnością cieszyliby się Kleist i Craig. Opowiada bowiem o sensotwórczej sile lalki, o jej – pochodzącej jeszcze z dawnych rytuałów i dlatego niedającej się niczym zastąpić – roli w teatrze.

⁵⁰ Tamże, s. 64.

Gombrowicz: Between Puppet and Concealed Demon

In this paper I shall present the analysis and interpretation of the performance of *Iwona księżniczka Burgunda* by Witold Gombrowicz. The play was staged in The Opole Theatre of Puppet and Actor. I argue that use of puppets in this performance is the interesting method of emphasis of the problem of the Form, conventions and habits. Each character is built of two parts: a puppet expressing social role played by human, and an actor representing real face of each of a character concealed behind the veil of puppet in daily life. Iwona, who brings about social decomposition of the court, is shown by a stage-manager, Marián Pecko, as a formless demon destroying every form and principle, including the moral one. I interpret the performance in terms of liminal rituals described by anthropologist Victor Turner. This interpretation has at least two reasons: first, words of Gombrowicz himself who defined his works as an expression of some kind of rituals; second, use puppets which have always had a mythical and religious meaning..

Zbigniew Ambrożewicz – e-mail: eik@iphils.uj.edu.pl





