

„Ach, bal więc bal!” – polifoniczność dialogu w *Za kulisami* Norwida i *Operetce* Gombrowicza

ABSTRACT. Jarząbek Dorota, „Ach, bal więc bal!” – polifoniczność dialogu w „Za kulisami” Norwida i „Operetce” Gombrowicza [“Ah, ball...” – polyphony of a dialogue in *Za kulisami* by C. Norwid and *Operetka* by W. Gombrowicz]. „Przestrzenie Teorii” 7, Poznań 2007, Adam Mickiewicz University Press, pp. 265-287. ISBN 978-83-232177-2-5. ISSN 1644-6763.

The article presents some reflections on a dramatic motive of a ball (including a masked ball) in Polish 19th and 20th century drama, and tightly connected with this a problem of a polilogue (dialogue of a group of people as opposed to an ordinary dialogue with two persons involved). A masked ball in a drama gives an opportunity to show various ways of concealing and creating one's personality. It may be used as a sharp satirical cabaret, a grotesque composition on the edge of reality and dream (*Za kulisami*) or a kind of metaphor for processes of a human History (*Operetka*). All the cases are based on a fruitful use of a polilogue. It enables a playwright to intensify dramatic action, to give the show some scenic shine and colours, and also to penetrate into the question of characters' ontology: their existence in the polyphonic dialogue as a real being or a sketch, a sign of a person, a chorus or simply a background.

To zastanawiające, jak bardzo dramatopisarze różnych epok, a szczególnie romantycy, upodobali sobie temat balu i maskarady. „Tytułowym” reprezentantem będzie tu *Maskarada* Lermontowa, choć motyw zbiorowego szaleństwa, utrzymanego wszakże w salonowych ryzach, znajdziemy i w *Dziadach*, i u Słowackiego, wreszcie w białych tragediach Norwida. Obok tych utworów postawić można *Wesele*, *W sieci* (drugą część dylogii) i choćby *Bal manekinów* B. Jasińskiego, nie sięgając dalej, poza czas powstania *Iwony*, *Księżniczki Burgunda* oraz *Operetki*. Nieślychanie widowiskowe i zawsze dramatyczne sceny balu mają swoje stałe miejsce w przedstawieniach operowych. Podobnie w modelu sztuk Scribe'a, z dobrze „napisaną” intrygą, *scène du bal* stanowiła kulminację, moment przesilenia zdarzeń. Balowe sceny, w których bohaterem jest człowiek a zarazem tłum, gdzie miesza się gorączka i trzeźwość, jawa i sen, konwencjonalne maniery, dygi, rozmowy – z poetycką improwizacją, spełniają pragnienie twórców teatralnych, by świat przedstawiony był snem i zwierciadłem widowni. Nie bagatelny jest przy tym fakt, że bal i jego pochodne: maskarada, zabawa, gra, taniec, korowód ulegają w teatrze osobliwej autonomizacji. Tworzą osobną, tajemniczą, rządzącą się swymi prawami rzeczywistość, nieprzenikalną i zjawiskową. Na swojego autora czeka więc monografia dramatycznego motywu balu – tym-

czasem jednak warto, zawężając pole badania, przyjrzeć się specyficie dialogu, jaki wywiązuje się w dramacie w sytuacji motywowanej balem lub maskaradowym szale. Jego uderzające cechy to dopuszczenie do głosu nie jednej, lecz wielu postaci, muzyczne i plastyczne spotęgowanie efektów, sprobrematyzowanie statusu istnienia postaci (maski -- ludzie, chóry -- protagoniści, osoby dramatyczne jako wehikuły myśli -- konkretne, „cielesne” postacie, abstrakcje -- ciała...) Z jednej strony przepych i nadmiar, z drugiej przemyślnie i celowe zaprojektowanie całości („Nikt by nie uwierzył, ile wysiłku pochłonęła organizacja dramatyczna tego głupstwa” napisał w przedmowie do *Operetki* autor). W dwóch zaproponowanych do analizy dramatach bal nie jest wyłącznie barwnym hałaśliwym epizodem, ale ramą czy nawet osią fabuły. Norwidowskie *Za kulisami*, jeśli oddzielić je od *Tyrteja* (pamiętając wszakże o organicznym związku tych utworów) wypełnia rytmiczny przemarsz uczestników zabawy maskowej z sali teatralnej do przedsionka i z powrotem. *Operetka* rozgrywa się od zebrania towarzyskiego przed kościołem, poprzez maskradę, po jej „ostatni akt” na posadzce opustoszałej „zapustnej sceny”. Bal u Gombrowicza nie jest przy tym zwykłym „pańskim” balem, bo to zarówno teatralny pastisz, rewia mody i pokaz działania Historii, operetka i „pateyczny ludzkości dramat”. Podobnie komplikuje się rzeczywistość sceniczna w *Za kulisami*. W obu sztukach bal jest tylko wyszukanym pretekstem dramatycznym.

Może się wydać ryzykownym zestawienie Norwida, „aktora nadkompletowego” we współczesnej sobie epoce, z równie samotnym Gombrowiczem. Nie chodzi tu jednak o doszukiwanie się jakichś uderzających pokrewieństw, czy też o usilne robienie z Gombrowicza wnuka i sukcesora Norwida. *Za kulisami* umieszczone w sąsiedztwie *Operetki* niespodziewanie ujawnia całą swą nowoczesność i groteskową śmiałość, która nam, dzisiejszym czytelnikom, przywołuje na myśl właśnie wyobraźnię i pomysły gombrowiczowskie. W każdym z tych dramatów, różniących się przecież siłą oryginalnego pomysłu i kontekstem czasowym, wykorzystuje się potencjał dramatyczny dialogu wielopodmiotowego w ramowej sytuacji balu/maskarady.

**„A wyświstany Tyrtej gdyby po tysiącach lat znalazł się tu,
cóż oglądałby lub zagaił na maskaradzie żywota?”**

„Fantazja” *Za kulisami* rozgrywa się nie gdzie indziej i nie inaczej, jak pomiędzy: między salą teatralną a salą balową z bufetem, między drugim a trzecim aktem „wyświstanej” sztuki, między wejściem do teatru i wyjściem do szatni, na ulicę, w realny świat, na styku luźnych

i jakby przypadkowo wyłonionych z tumultu, strzępów rozmów, szeptów i tyrad. Zasadniczym pomysłem dramatycznym jest tu „przepływanie” ludzi obok siebie, wśród niewyczerpanych możliwości coraz to nowych połączeń i zetknięć. Dialogi wprawdzie w przeważnej swojej części toczą się w parach, ale sens i dźwięczność zyskują dopiero w obrębie i na tle tej barwnej i płynnej całości, jaką jest tłum uwolniony na czas antraktu ze sztywnych póz i niewygodnego milczenia lornetek. Wybierając więc *Za kulisami* jako model dla analizy polilogu zwracamy uwagę na tę współzależność rozmów intymnych i oficjalnych, słyszalnych i nie słyszalnych, które dopiero jako całość, suma głosów, tworzą właściwy dramat.

Jego uderzającą cechą, jak już powiedziano, jest unoszenie się w czasie i przestrzeni „pobocznej”, na marginesie większego i ważniejszego widowiska oraz w nieustającym nacisku falującej grupy ludzkiej, która przemieszcza się to w jedną, to w drugą stronę, do bufetu, na widownię, do szatni, porywając za sobą rozmawiające osoby i niedokończone zdania. Ruchem tym kierują dobiegające z głębi dzwonki i inne sygnały rozpoczęcia dalszej części wieczoru, ale i każdy swobodny gest, kaprys mijających się i zatrzymujących ludzi, może zainicjować nowy temat i nowy krąg dyskutantów. Konsekwencją takiego rozwiązania dramatycznych realiów jest szczególny tok dialogu, który nie tyle trwa, ile zapala się i wygasa, oddala i przybliża. I tu uderza czytelnika pewien paradoks związany z dziejami samego rękopisu *Za kulisami*. Brakuje w nim, jak wiadomo, kilku stron. A mimo to trudno oprzeć się wrażeniu, że podkreślone przez edytora luki w rękopisie, luki rozbijające sceny czasem w środku frazy, wydają się naturalnie... wpisywać w chaotyczność i niezobowiązujący tok rozmów balowych. Cechą tych ostatnich jest przecież to, że w każdej chwili może je przerwać lada dygresja, ukłon z końca sali albo nieuważny słuchacz. O ile więc niekompletność *Tyrteja* pozostawia czytelnika niezadowolonego i zdziwionego takim finałem lektury, o tyle ucięte w kilku fragmentach *Za kulisami* staje się przykładem ironicznej jedności życia i sztuki.

Na czym polega dokładnie, w bliższym oglądzie, ta osobliwa wolność dialogu, o której wyraża się Omegitt:

Oto jeszcze jeden więcej wdzięk i urok!... ta pośpieszność ciągu i toku (mówię), to niezatrzymywanie się na chwilę pod karą rozerwania i zatracenia poufności albo sensu rozmowy swobodnie prowadzonej – ten, tam i owdzie, lekki, konieczny i przepływający w nicość spór o zmięszanie nie obmyślonego rytmu w pochodzie – ¹

¹ C.K. Norwid, *Za kulisami*, w: *Pisma wszystkie*, t. 4, cz. 1, oprac. J.W. Gomulicki, Warszawa 1971, s. 546 (o ile nie zaznaczono inaczej, z tego wydania pochodzą pozostałe cytaty).

W *Za kulisami* trwa nieustanny pochód, w dosłownym sensie spacerujących ludzi, oraz przenośnie, pochód głosów, które nie zwykły dłużej zatrzymywać się na żadnej kwestii, na żadnym temacie, a zwłaszcza na żadnej próbie głębszego zagajenia rozmowy. Owa swoboda przepływu dialogu jest jednocześnie przymusem dostosowania się do powszechnego kroku i rytmu, który ma znamionować lekkość, „wdzięk i urok”. Pierwsza odsłona dramatu potwierdza taki kalejdoskopowy i niefrasobliwy charakter dialogów. Jedynymi względnie nieruchomymi postaciami na scenie są służący, ustawieni symetrycznie w okolicy dekoracyjnych kolumn i sami przybierający chwilami kształt rzeźb, badawczo-dyskretnych. Po między-sionku przechadzają się w tym czasie dygnitarze, urzędnicy, zakamuflowani szpiedzy, zakamuflowani konspiratorzy, damy i panowie, świeatek literacki i dziennikarski, dyplomatyczny i handlowy. Wszyscy przemieszani, świadomi swego przebrania, zanurzeni w oparach gęstych i wciąż narastających animozji, uczestniczą mimo to w zgodnym pochodzie. Z migawkowych dialogów wyrasta w ten sposób imponujący miśterny wzór salonowej konwersacji, pod której przepisową lekkością – błyskają tu i ówdzie nici intrygi politycznej i miłosnej. Nie zmienia to faktu, że dające się realistycznie objaśnić widowisko pozostaje całością zaskakująco odrealnioną, swobodnie łączącą prawdopodobieństwo z dziwacznym wykrzywieniem twarzy w maskach, ciał w kostiumach, scenarykatur i scen-akordów lirycznych.

Wszystko to razem: blahe i poważne, konieczne i swobodne – popstrzone owiedłych (i nie więdących nigdy, bo niezłych nigdy!) liśćmi kwiatów... okapanie ubocznie skrzeplą lżą białego wosku... wszystko to razem wzięwszy... [s. 547]

Wszystko to razem wzięwszy mamy groteskowe przedstawienie: naznaczone i pewną niedorzecznością, i krępującym przyleganiem do twarzy masek, form (Krytyka, Literata, Panny na wydaniu, Szpiega 27 Okręgu...), balansowaniem między tym, co żywe i tym, co martwe, marionetkowe, woskowe.

Zanim jednak uwierzmy, że na norwidowskim balu wszystko „z wosku było”, spójrzmy na realistyczne rysy dialogu i sytuacji zaczynając od pojawiającej się tam „intrygi”.

„Intryga” wpleciona w ciąg rozmów balowych czy antraktowych w niczym nie przypomina zjawiska tradycyjnie określanego tym mianem. U Norwida są to raczej zawiązki, czy strzępy różnych planów i zamyśłów, które nie prowadzą do dramatycznych zawikłań i spiętrzenia perypetii, ani też, w ostateczności – do zdercia masek i otwartych pojedynków między postaciami. Jedynie dyskretna praca Emmy, Emmy, która ma w kieszenie sukni pudełeczko z pierścieniami zaręczynowymi swojej przyjaciółki i która w odpowiednim momencie daje znak Sofistoffowi, pomagając mu przedzierzgnąć się w Abelarda – jedynie ta praca znajduje

przewidziany skutek: łączy wspomnianą parę w malowniczo-ckliwą „grupę”, w sam raz dla Canovy. Inne działania nie dochodzą do skutku albo nie mają tegoż osiągnąć, nie jest to bowiem dramatycznym przeznaczeniem tych ruchliwych scenek. Pomimo widocznej i aktywnej roli agentów najróżniejszej maści nie mamy do czynienia z akcją tajnej policji zmierzającą do rozbicia spisku czy też, na odmianę, z odwetem konspiratorów. Nie chodzi o manifestację patriotyczną ani nawet o spotkanie kultur: polskiej i europejskiej (w osobie francuskiego literata i polskiego urzędnika zagranicznego *contra* reszta bywalców). Treścią dramatu nie jest wreszcie triumf czy porażka literackiego talentu Omegitta („I, jako myślałem, stało się – oni wyobrażają sobie, że pisać dramat było ostateczną myślą moją?!...”). Cóż więc się dzieje w planie akcji, dramatycznego zdarzenia, dzięki medium dialogu, który jest kapryśnym pochodem z sali do sali, od tematu do tematu?

Istotą dramatycznej koncepcji Norwida w *Za kulisami*, koncepcji „utopionej” całkowicie w konwersacyjnych scenkach, nie jest zwyczajne „dzianie się”, po linii tradycyjnego następstwa zdarzeń. Ważne jest co innego, mianowicie sposób, w jaki w zbiorowej, „towarzysko-ludycznej” sytuacji rodzi się i przebiega komunikacja. Treścią dramatu staje się spotkanie uczestników owego teatralnego święta oraz towarzyszące mu napięcie czynności słuchania, mówienia, a nade wszystko obserwacji. Przedstawia więc Norwid barwny i ciekawy świat ludzi, którzy nie tylko rozprawiają i bawią się, lecz – zwróceniu ku sobie, w najwyższym napięciu uwagi – oglądają się, badają, śledzą. To świat zaopatrzonego w lornetki, zza których nieustannie sam sobie się przygląda. Osią poszczególnych zetknięć dialogowych jest najczęściej właśnie ukradkowe patrzenie i komentowanie zachowań innych. Komisarz i służbowi patrzą na podejrzanego służącego, konspiratorzy w dominach mają na oku agenta, Sofistoff wpatruje się w Lię, Lia czuje się jak chodzący afisz wydany na pastwę ciekawskich spojrzeń sali. Wszyscy ścigają z zainteresowaniem Fiffraque’a, autora zagranicznego, przed krytykiem pierzcha pół sali, z kolei na miny i postawy całego zgromadzenia patrzy Glückshnell okiem właściciela spółki teatralnej i patrona interesu. Te zmienne i wielorakie związki przyciągania i odpychania, uwagi i manifestacyjnego *désintéressement*, stanowią ważną płaszczyznę dramatu. Zmienne, urywane, nawracające dialogi, których treścią jest ktoś trzeci, szereg luster zwielokrotniających sylwetki, twarze i gesty, wreszcie: mijanie się grup, ich przechodzenie obok siebie, wobec siebie, wszystko to jest dowodem na to, że – mówiąc językiem Norwida – „cywilizacyjna-całość-społeczna, jakoby ogólne sumienia zwrotem, pogląda na się”². Sygnały tego widowiska

² C.K. Norwid, Wstęp do *Pierścienia Wielkiej Damy*, w: *Pisma wybrane*, t. 3, *Dramaty*, wybr. i oprac. J.W. Gomulicki, s. 371. Oczywiście w przypadku *Za kulisami* to we-

społecznego są zresztą bezpośrednio w dialogu zaznaczone różnymi czasownikami określającymi percepcję lub ukierunkowywanie uwagi:

Czy uważałeś przy tym człowieka szpiega z 27-go okręgu?... [s. 516]

Szukam tu autora.... kupię mu ponczu i niech gada (...) [s. 517]

Czego chcą ode mnie? Czego się na mnie sprzysięgli?... [s. 518]

– – Kogo witasz?... [s. 520]

Kilka jeszcze kroków za krytykiem pozwól mi, pani, zrobić... może uroni parę słów z tego, co o widowisku dzisiejszym mamy czytać i sądzić. [s. 534]

Widzę, że się przybliża do wielkiego okna, do krużganku, jak osoba spragniona otwartego powietrza – tamże przez tłum przepływa posuwiście niefortunny autor... [s. 534]

Dialog w *Za kulisami* można by porównać do salonu luster, które odbijają się w sobie i rejestrują wszystkie refleksy z otoczenia³. Jeden gest czy jedno słowo roznosi się powielone przez kolejne pary postaci, najintymniejsze sprawy dzieją się równocześnie w tajemnicy, jak i stanowią ciekawą, domyślną pantomimę dla zebranych wokoło.

Norwid w mistrzowski sposób uwypuklił osobliwą aurę balu maskowego, którego esencją jest owo intensywne wpatrywanie i odgadywanie twarzy, tożsamości, myśli Innego. Najwyższe napięcie percepcji i podrażnienie ciekawości nie prowadzi tu jednak, jak u Lermontowa, do maskaradowych przygód erotycznych, lecz do indywidualnego i społecznego rozpoznania. Przy czym, rzecz godna uwagi, nie jest to rozpoznanie głębokie, to znaczy owocujące jakąś przemianą postaci, a jedynie kabaretowa konfrontacja masek, narzuconych lub dobrowolnie przyjętych ról. Wytracony z codzienności świat bawi się żonglowaniem etykiet, przekorowaną prezentacją, zapustnym szydzeniem z siebie samego.

wnętrzną „poglądanie na siebie” różnych postaci nie ma takiej samej funkcji i rangi poznawczej, a przede wszystkim moralnej, jak komunikacja między sceną a widownią, którą zapewne miał na myśli poeta.

³ Charakterystyczne jest na przykład to, jak pewne pytania i słowa powracają w różnych kręgach rozmawiających. Niezmordowany Diogenes jest w tej sztuce najbieglejszy, podchwytyjąc wątek rozmów i nieskończenie nagabując przechodniów. Innym przykładem otwarcia się na siebie kwestii jest scena, nie jedyna, gdy trzy różne grupy postaci rozważają równocześnie i niezależnie od siebie wypowiedź Omegitta (Odsłona II). To jeden ze sposobów, w jaki Norwid pokazuje funkcjonowanie dialogu w przestrzeni między całą przedstawioną zbiorowością, a nie tylko pojedynczymi osobami.

KRYTYK (MASKA)

Tam i owdzie gdy w zwierciadlane pojrzałem ściany, zobaczyłem się nagle od stóp do głów. (...) Tam i owdzie spostrzegłem nareszcie całą tajemnicę natchnienia mego. *Eheu!*... nie byłbym w możności nic utworzyć, gdybym się pierwej nie rozdrażnił, i gdybym się nie zawziął na coś i nie ugniewał!... Dlatego: to właśnie, na co sarkam, cały stanowi skarb mój i całe upewnienie i pokój. [s. 533]

Tak jak w zaciekawieniu drugim człowiekiem tkwi przemożna siła plotki, a nie wyłącznie intrygi miłości i polityki, tak i w owych autodemaskacjach wiele jest z karykatury i żartu karnawałowego, którego nie można brać ze śmiertelną powagą. Nie zmienia to jednak faktu, że pomysł splecenia wielu urywanych rozmów dał Norwidowi okazję stworzenia zastanawiającej panoramy. Rozbawiony korowód teatralnych bywalców nabiera cech społecznego widowiska, które samo przed sobą roztacza swoje szminki, szale, maski, bonmoty, ułudę i komedię ludzką. To nic innego jak „maskarada żywota”, której uczestnicy zdradzają się, chcąc nie chcąc, ze swych wad, głupstwa, ambicji i namiętności. Wyostrzone balową jaskrawością widzenie innych oraz widzenie siebie – oto pierwszy możliwy poziom interpretacji ukształtowania dialogu w *Za kulisami*, i właśnie dlatego jest ono tak kapryśne, pełne nawrotów tematycznych, komentarzy i autokomentarzy. Dlatego także forma wielogłosowa jest tu wręcz niezastąpiona.

Styl dialogu tak udatnie odbijający balową zmienność, przypadkowość i podniecenie nie rozciąga się w tym samym stopniu na wszystkie postaci. Stojący pod filarami, na uboczu, nie od razu zresztą obecny na scenie Omegitt nie daje się wtopić w maskaradowy tłum. Omegitt pozostaje na zewnątrz korowodu. Fantazja konwersacyjna w foyer teatralnym jest bowiem częściowo sprowokowana przez niego, autora „wyświastanej sztuki”. W pewnym sensie wszystko, co się dzieje na scenie, jest eksperymentalnym teatrem tego podróżnika i literata. Napisał on i dał na scenę dramat antyczny, a przy tym i zainicjował dramat prawdziwy, któremu przygląda się uważnie w antrakcie. O tej zewnętrznej i demiurgicznej roli Omegitta świadczą dwie rzeczy. Przede wszystkim nawiązanie do prologu *Tyrteja*, w którym Omegitt pojawia się jako podróżny – teatr i bal reductowy wydaje się kolejną stacją w jego podróży (sama zaś podróż to duchowa raczej peregrynacja ku poznaniu prawdy o człowieku i cywilizacji). Omegitt jako jedyny zachowuje wobec oglądanego świata szczególny dystans

Któraż jest godzina i dzień, i rok, i miesiąc, i wiek, i Epoka która?... i gdzie? [s. 526]

Pan na Omegach przygląda się maskaradzie z perspektywy ponadhistorycznej, „wszędę i tu”, łącząc czasy i problemy Tyrteja z reductową

współczesnością. Stojący pod gwiazdzistym niebem (dosłownie!) jest Omegitt filozofem i jednocześnie poetą, który majaczy swój sen. Tak różna od pozostałych postaci mowa bohatera to właściwie ciąg monologowo zabarwionych rozważań i komentarzy, którymi bohater zdaje się opisywać otaczający świat. Sytuacja Omegitta zapowiada spacer we wnętrzu własnego snu, jaki odbędzie Henryk w *Ślubie*. Inne postacie, które tak jak zagadkowy podróżny szermują „za kulisami” gnomą i kalamburem, nie wychodzą poza konwencję błyskotliwości salonowej, podczas gdy Omegitt nie ustaje w roztrząsaniu egzystencjalnych uniwersaliów. Reakcje słuchaczy, dalekich od takiego trybu myślenia, zaangażowanych w lingwistyczne igraszki, są jednoznaczne:

Myślałem, że to człowiek, a to latarnia!

Myślałem, że to nowinka, a to prawda!

On zaś mówi o jabłku i o drzewie... [s. 531]

Wyobcowany z racji swoich przekonań Omegitt zdaje się więc posiadać odrębny język i w ogóle status ontologiczny. Wydaje się przybyszem z innej epoki, czy nawet wcieleniem bohatera swojej tragedii – Tyrteja. Omegitt jest obserwatorem a zarazem współtwórcą dziwnego widowiska, balansując nieustannie na granicy badawczego dystansu oraz porwania, zatopienia w somnambulicznym tłumie. Strój bohatera jako jedyny nie wydaje się przebraniem. Pośród masek, arlekinów, domin, fiołków, sułtanów i heloiz, on jeden rzeczywiście jest w podróży, w bocznej sali czekają nań kufry i trofea podróżne, z głębi dobiega zaś krzepki głos służącego Malchra. Obaj wyjdą z teatru otrząsając się z maskaradowego snu.

Tak więc w wielopodmiotowym dialogu „za kulisami” można znaleźć inny jeszcze układ odniesienia, podporządkowany odmiennej obecności na balu Omegitta i jego autorefleksyjnym monologom.

Trzecia i ostatnia już propozycja spojrzenia na maskowy i konwersacyjny korowód *Za kulisami* nakazuje nam wyjść z lustrzanego świata, a także z samotniczego cienia, jaki rzuca nań postać Omegitta. Nasuwa się kategoria estetyczna pozwalająca ogarnąć przepych dramatu i zagadkowe połączenia ze sobą postaci, wątków, stylów, liryzmu i satyry, realizmu i karykatury. Tą kategorią jest groteska. Norwid konsekwentnie, od pierwszej sceny, tworzy świat odrębny i osobliwy, rządzący się prawami fantastycznej logiki. Maskarada nie wyjaśnia sama w sobie tego zachwiania rzeczywistości, bliżej jej zresztą do snu, onirycznej i kapryśnej feerii, aniżeli do konstrukcji tak spójnej, celnej i jednolitej, jaką jest groteskowy model świata, zamknięty i ostry w konturach. Dramatyczny świat balu nie jest wyłącznie ruchomym obrazkiem, ani przywidzeniem i funkcją myślenia jednej postaci. Wrażenie, jakie wynosimy z lektury *Za kulisami*, zasadza się więc nie tyle na poetyckiej (czarodziejskiej) kon-

wencji balu maskowego czy na motywie alienacji i odmiennego statusu Omegitta, lecz na całościowym, ironicznym zamyśle autora, wypowiadającego nad wszystkim swoje przekorne „amen”. Jeśli przyjrzeć się bliżej środkom tej ironii, wówczas okaże się, jak niedaleko Norwidowi do nowoczesnego dramatu spod znaku Gombrowicza. Autor *Za kulisami* stosuje z wyjątkowym upodobaniem technikę deformacji i przekształcenia, poddając jej wszystkie elementy dzieła: czas i przestrzeń, postaci i tryb dialogów. Rezultatem tej świadomej, a nie tylko intuicyjno-impresyjnej strategii portretowania balu, jest przewrotna myśl ukryta pod rebusem rozedrganej formy.

Przyjrzyjmy się bliżej owej pisarskiej demiurgii. *Za kulisami* łączy teatr z maskaradą, antyczne przedstawienie z redutową uciechą, rzeczywistość balu i teatru w teatrze. Za sprawą tego nałożenia bohaterowie są widzami i zarazem aktorami (maskarady), udziela się im prawa scenicznego zawieszenia tożsamości oraz bezustannej metamorfozy. Problem tylko w tym, że owo przeobrażenie posuwa się niepokojąco daleko. Spod niektórych masek wyzierają konkretne twarze bądź ciała (Diany i Sułtanowie skarżą się na pusty żołądek, Heloiza nie przestaje ani na chwilę być Lią), inne z kolei otrzymują ledwo zarysy konkretnego istnienia, sztywnieją w sloganach i pozach, są tylko maskami bez widzialnej twarzy, głosicielami opinii. Nic w końcu nie stoi na przeszkodzie, by do tego rautu żywych i woskowych figur, dołączyły literackie, bezcielesne, czasem bardzo enigmatyczne postacie z teatru kulturowej wyobraźni (Diogenes – przebieraniec czy prawdziwy duch antyczny?), a także twory czysto poetyckie (uosobione instrumenty orkiestrowe). Groteskowy dowcip polega na zderzeniu różnych stopni realności – nie zawsze wiadomo, czy za maską tkwi żywa twarz, czy dźwięczny śmiech autora (Astrolog), a może tylko znak tajemniczego i ulotnego nastroju (Noc, Paź, Mandolin i inni). Tajemnica takiej stopniowości bytów kryje się zresztą w samym pojęciu maskarady. Pomieszanie metafizyki z przyziemnością, ludzi-afiszy z ludźmi przynajmniej na pozór żywymi nie wyczerpuje jednak pomysłowości Norwida.

To samo prawo ekscentrycznego spiętrzenia obowiązuje na poziomie dialogu. Z tła rozmów wydawałoby się realnych, uwiarygodnionych psychologicznie, zrywa się stado krzykliwych i banalnie refrenicznych „papuzich krzyków”:

FIOŁKA

Czy zakochałeś się w Paryżu, widząc siostrzyczkę moją opętaną w ciężkie war-
kocze?

WSZYSTKIE FIOŁKI

Ha – ha – aha!... intryga!

PIERWSZY FIOŁEK

On w Paryżu nie był – nie był w Paryżu!

DRUGI

Co to jest Francja i Paryż? – szczerze mów!

OMEGITT

Francja jest narodem wielkich przeznaczeń, a Paryż jest tylko stolicą europejskiej cywilizacji...

PIERWSZY FIOŁEK

Kiedy on taki mądry, niechaj ci powie, co ta cywilizacja jest?

DRUGI FIOŁEK

Kiedy jesteś taki mądry, to powiedz – co?

OMEGITT

Cywilizacja europejska jest bękarcią...

WSZYSTKIE FIOŁKI

Zakrywając sobie uszy atlasowymi kapturami

Ach!! – – Grubijaninie szkaradny... i dlaczego? [s. 527]

Groteskowe jest w rozmowach „za kulisami” wymieszanie patosu z trywialnością, wykwintnego stylu kalamburu z katarynkowymi powtórzeniami, poezji z prozą bufetu. Norwid posługuje się kalejdoskopowym dialogiem kolejnych par postaci, by uwypuklić zgrzyty i komediowe „iskry”, sypiące się w takim starciu. Dialogi szpiegów sąsiadują z szepkami konspiratorów, zwierzenia Lii rozbija pantomima powitań i „lornetowania się”, zagadki Omegitta przerywa Poeta gminny z istną kaskadą hołubców i pawich piórek, mitologiczna rozmowa Lii i Omegitta oprawiona jest w wiersz Mandolina w stylu Norwidowskich erotyków. W ostatniej odsłonie, najbardziej muzycznej, na podest orkiestry przeciska się Paż z rzewną „prośbą o wstążkę”, by w chwilę potem zastąpiła go dwuosobowa kompania Arlekin–Pierrot, która dla Sofistoffa wyruszającego w konkury, szykuje prawdziwą „kocią muzykę”. Dialog przez cały czas trwania sztuki rozgałęzia się na liczne wątki i głosy, w tonie serio i buffo, nieprawdopodobnie różnorodne i kontrastowe jako całość.

Inny oryginalny efekt daje przerysowanie aż do nieprawdopodobieństwa pojedynczych sytuacji. Taki charakter ma na przykład ukazanie w pierwszej scenie maskarady jako afery *par excellence* szpiegowskiej. Cała publiczność balu składa się ze szpiegów (oficjalnych i towarzyskich), którzy nieustannie śledzą swoje posunięcia, dochodząc wreszcie do absurdu we wszechobecnym „zobacz pan...” Owo fatalne i samo dema-

skujące się szpiegowanie i podglądanie sprawia, że najmniejsza rzecz staje się podejrzana. Ot, choćby purpurowy szal spływający z ramienia i gest przyjęcia lodów z rąk lokaja urasta do rozmiaru znaku, przestrogi, szyfru. To nie jedyna zresztą hiperbola w dramatycznym przedstawieniu. Podobnie przerysowana jest żarłoczność ludzkiego zbiorowiska, delikatniej rzecz nazywając – swoisty kult konsumpcji, picia, jedzenia, smakowania, pochłaniania, w sensie dosłownym i przenośnym. Bal ten jest niczym innym, jak „afereą praktyczną”, w której głodni kultury i rozrywki bywalcy wrywają sobie nowinki, opinie, frazesy, nie omieszkawszy przy tym zajrzeć i do bufetu (por. teoria Glückschnella na temat związku między rodzajem sztuki a wzrostem apetytu i powodzeniem bufetowej oferty). Norwid wydobywa więc tak charakterystyczny później dla Gombrowiczowskich panów rys żarłoczności, tu uderzający w kontraście z innymi, poetyckimi i wysublimowanymi maskami. No tak, lecz przecież i „Dianny” potrzebują czasem „coś na zimno przekąsić, coś ze zwierzyny z sałatą”.

MASKA-SULTAN

Skręćmy bokiem co rychlej i zawadźmy jeszcze o szklanekę piwa u Małgorzaty...

DIANNA (MASKA)

Coś na zimno przekąsić, coś ze zwierzyny z sałatą – przyszła mi chęćka...

SEKRETARZ AMBASADY

Do Dianny

Popił-że-bym szampanem i nie pogardziłbym cygaretkiem na dzień dobry!
[s. 545]

Czy to nie ten sam gombrowiczowski typ smakoszów, sarmackich sybarytów, którzy najwznieśliszą sztukę ściągną na poziom jedzenia i trawienia?

Warto również zwrócić uwagę na pojawiające się w *Za kulisami sceny*, które działają potężnie efektem alegorycznego skrótu i komicznej dosłowności: oto przedstawiciel prasy Felieton zjawia się na scenie w krynolinie z bibuły dziennikarskiej witany okrzykiem „Sit tibi crinolina levis”... Natomiast nadejście Krytyka wyprzedza tłum pierzchających ofiar jego złośliwości – nic, tylko żywy obrazek pt. „Zoil współczesny”⁴. Miłosne pantomimy (Lia i Sofistoff) czy scenki ilustrujące stosunki społeczne, zagęszczają intelektualną grę z widzem. Podstawową zasadą tej

⁴ Nawiasem mówiąc, temperament, z jakim Norwid zabiera się do sportretowania współczesnej krytyki, odnosi nas znowu do autora *Ferdydurke*, nie mniej śmiałego i bezlistosnego weredyka.

gry jest umiejętność odnalezienia w podobnych intermediach smaku fikcji i zarazem dosłowności. Norwid wprowadza swego czytelnika w świat podważonej realności i zachwianej powagi przedstawionych postaci, w świat marionetkowy i demoniczny zarazem w swoim parciu naprzód, w coraz bardziej nierzeczywistą zabawę.

Cały dramat przepaja szczególny rytm nawrotów i powtórzeń. Po scenie krążą postaci tak tajemniczej proveniencji, jak Diogenes (szukający i tutaj swego mitycznego Człowieka) oraz Astrolog, który zjawia się zawsze wtedy, gdy potrzeba celnego i szydrczego komentarza rozwiewającego powszechną bufonadę.

Norwid pozwala uczestnikom maskarady zamienić się w znaki postaw, groteskowe ludzkie „afisze”, a z drugiej strony zaopatruje te same postaci w żołądki, brzuchy, usta, grube i chude ludzkie ciała. Poruszani stereotypowymi siłami konwensu, żarłocznymi i śmiesznymi bohaterowie przeobrażają się w bezduszny krąg ludzkich automatów. „Męża czy tu nie ma, ani niewiasty żadnej, tylko jest wypadkowy – obyczaj i techniczna równowaga zmysłów?” [s. 526]. Dochodzi do tego, że na balu woskowych łez i sztucznych kwiatów żyć i cierpieć muszą ożywione instrumenty! Scenę tę potraktować można jako liryczną wariację na temat dogasania balu. Niemniej jednak jest to kolejny jaskrawy znak, motyw z gatunku wlokących się po posadzce purpurowych szali, znak, w którym fantastyczna aura dramatu osiąga apogeum – w lamencie udręczonych instrumentów.

Szybkość z jaką toczy się zakulisowy dramat, krótkotrwałe olśnienia i nagle koincydencje również wprowadzają do dramatu atmosferę rozpedzonego wehikułu groteski. Dość przypomnieć, jak krótko trwają antrakty, przerywane dzwonkiem i nową falą gwizdów z teatralnej sali. W samych rozmowach raz po raz dochodzi się do nagłych puent, by wymienić tylko pospieszne zaręczyny Lii z referendarzem, błyskawiczną przebie rankę Sofistoffa w Abelarda, wreszcie dostarczenie Omegittowi biletu wizytowego z nowym nazwiskiem ex-narzeczony. W tym czasie Noc „spotkała się z ostrogami żandarma”, a inny obywatel znalazł na ziemi zamiast numeru z szatni medalion częstochowski. Dziwne zbieżności i finały, z których Norwid raz szydzi, to znów opatruje je solenną powagą.

Świat *Za kulisami* wydaje się dotknięty złośliwym deformującym zaklęciem. Umożliwia to polifoniczna struktura dialogu i cała sceneria maskarady, podatna na takie zabiegi. Wielogłosowość i rytm pogawędki balowo-antraktowej przenika i nasycza dziwność, klimat niedorzecznej, lecz fascynującej gry międzyludzkiej. Widowisko „zakulisowe” nie byłoby jednak równie celne i spójne myślowo bez jeszcze jednego koniecznego odniesienia. Rzecz w tym, że Norwid patrzy na towarzystwo „zakulisowe” z monumentalnej perspektywy *Tyrteja*. Ciekawe jest to połączenie

dramatu antycznego, wyeksponowanej w nim roli chóru i ciężkiego, azjańskiego stylu tyrad – z dziewiętnastowiecznym między-sionkiem teatralnym, który skrzy się kolorami jak ubranie Arlekina. Dopiero przy uniwersalności, powadze, duchowej wzniosłości, z jaką Norwid stara się przywrócić atmosferę antyku, rzeczywistość „zakulisowa” objawia się w pełni jako wspaniała groteskowa „maskarada żywota”. Przy koturnie antycznym współczesność zdaje się być karykaturą samej siebie, podrygującym, pełnym sprzeczności i dysonansów mechanizmem, balem masek, kukieł, zjaw i ludzi. A z drugiej strony uderzające jest, że *Za kulisami* stanowi całość artystycznie ciekawszą, niż pretensjonalne nieco namaszczenie formy *Tyrteja*. Budując wielobarwny świat maskarady Norwid stosuje parodię literacką i nawiązania intertekstualne: jest w nich i *Hamlet*, i „balet narodowy”, dramat romantyczny i *haute comedie*.

Groteskowa wizja świata w *Za kulisami* wydaje się z ducha *Operetki*. Decyduje o tym ukazanie świata spetryfikowanych ról społecznych, zastygłych w śmiesznych ceremoniałach i sądach, a co za tym idzie: proces rozpadania się postaci – istnienie jako afisz, forma, znak (żarłoczności, tępoty, ambicji, zdroworozsądkowości, samozachwyty itd.). Kolejna sprawa wiąże się z wyolbrzymieniem i przerysowaniem międzyludzkich relacji, widocznych zwłaszcza w grupie: owo demoniczne prawie już szpiegowanie, podglądanie, naśladowanie, piętnowanie... Norwid nie waha się przed fizjologicznym degradowaniem człowieka, rysując figury, które bez ustanku konsumują i ubierają się, zawsze nadając temu pewien rys wytwornego rytuału. Z drugiej strony czuły na niuanse mowy poeta pokazuje, jak postacie dokonują różnych „lingwistycznych akrobacji” i popisów, bawią się słowami – jeszcze krok, a jak u Gombrowicza, wpadną w ich pułapkę, w zasadzkę purenonsensu, melodii i rytmu. Wszystko, co tu powiedziano o sposobach czytania *Za kulisami*, zasadza się na doskonałym wykorzystaniu przez Norwida możliwości zbiorowej konwersacji. Z jednej strony taki dialog „inscenizuje” społeczną, złożoną sytuację rozpoznawania się postaci w rolach, uczuciach, prawdach. Wielość głosów układa się z drugiej strony w widowisko „subiektywne”, teatr Omegitta. Na trzecim poziomie, kapryśnie modelowany język, maski jako znak tajemnicy i zderzenia bytów, połączenia epizodów antrakto- wych tworzą całość groteskową w pomyśle i wykonaniu. To autonomiczny świat, „niedorzeczny” i fascynujący, o którego ostateczny sens próżno by pytać siebie i samego autora. I właśnie w tym tkwi jego znaczeniowa atrakcyjność.

Nastrój maskarady w *Za kulisami*, pomimo pewnych wyrazistych i karykaturalnie jednoznacznych akcentów, wymyka się pełnemu opisowi. Z niejaką ulgą opuszczamy tę duszną salę, w której „opony nocy”

ocierają się o ostrogi żandarma, żart o powagę. „Miałoby i to być świadectwem, że ja nic nie rozumiem? –”

Sztuka więc także może i powinna burzyć rzeczywistość, rozkładać ją na pierwiastki, budować z nich nowe światy niedorzeczne, w tej dowolności ukryte jest prawo, naruszenie sensu ma swój sens, szaleństwo niszcząc nam sens zewnętrzny, wprowadza nas w nasz sens wewnętrzny. I sen ujawnia cały idiotyzm owego żądania stawianego sztuce przez niektóre nazbyt klasycyzujące umysły, że ona powinna być „jasna”. Jasność? Jej jasność jest jasnością nocy, nie dnia. [...] Powinna być – poza granicami swojego światła – ciemna jak orzeczenie Pytii, o twarzy zasłoniętej welonem, nie dopowiedziana, mieniąca się wielością sensów i obszerniejsza od sensu. Jasność klasyczna? Jasność Greków? Jeśli wam to wydaje się jasne to tylko dlatego, że jesteście ślepi. Idźcie w pełne południe przypatrzeć się dobrze najbardziej klasycznej Wenus, a zobaczycie najczarniejszą noc” [W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956*]⁵.

Idiotyzm operetki i naga prawda

Pisanie o dialogu gombrowiczowskim jest zarazem pociągające i niebezpieczne. Bo jak znaleźć odpowiedni język, by wyrazić akrobatyczne wręcz rozhuśtanie pomiędzy prawdą a „idiotyzmem”, patosem i błagą, kpina i liryzmem? A jednak warto spróbować.

Operetka jest widowiskiem zbiorowym i polifonicznym. Trudno sobie zresztą wyobrazić, by dramat tak pomysłowo i przewrotnie wykorzystujący konwencję wiedeńskiego teatru muzycznego nie wprowadził na scenę chórów, ich refrenów przeplatanych solowymi kupletami. Do tego jeszcze dochodzi sceneria: salonowo wykwintna, przepych strojów oraz efekty w postaci wichru, grzmotów i błyskawic, które nie pozwalają ani przez chwilę odpocząć maszynistom teatralnym... Jest więc dialog i cała sytuacja sceniczna w dramacie Gombrowicza zapożyczona w groteskowy sposób z gatunku operetki i można na język tego utworu spojrzeć jak na całość dźwiękową, muzyczną, rytmiczną – genialną „w swym boskim idiotyzmie, w swej niebiańskiej sklerozie”. To teatralna parodia z elementami społecznej satyry.

Patrząc na dialog *Operetki* w taki właśnie sposób, pojmujemy sztuczność, mechaniczność kompozycji – kolejnymi wejściami i prezentacjami, konfrontacjami i pojednaniami rządzi nie sens stricte dramatyczny, lecz wodewilowa lekkość i łatwość przechodzenia od rozmowy do chóralnego podśpiewywania. Wejścia kolejnych osób poprzedzone są zbiorowym okrzykiem, westchnieniem lub inną zapowiedzią: „Och, hrabia, hrabia, hrabia Szarm...”, „Ale oto i nasz dhogi książdz Proboszcz”, „A oto, phoszęz,

⁵ W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956*, Kraków 1997, s. 288.

nasz dhoigi gość...”⁶. Każda postać ma swoje muzyczne *entrées*. Gombrowicz wprowadza na scenę grupę odzianych we wszystkie przepisowe barwne szmatki („mundur, tużurki, szapoklaki, bokobrody, kołnierzyki, laski, galony, etc.” [s. 233]) marionetek rodem z teatralnego ogródka. Dyryguje tą grupą po mistrzowsku organizując chórki i półchórki śpiewające od *piano* po *forte*, dbając także o efekty plastyczne: grupy „pańska” i „lokajska” raz po raz zastygają w odpowiednich pozach jak na żywym obrazie. Zarówno treść dialogów, jak ich przebieg, dają się w pierwszym rzędzie rozpoznać jako kpiarska zabawa językiem, postaciami, akcją, całym gatunkiem scenicznym operetki. Słucha się tych dialogów jak wokalnych popisów zwracając uwagę na melodię (popularnych tańców), rymy, refreny, z góry traktując postaci jak kukielki w autorskim kabarecie Gombrowicza. Każdej przypisany jest określony wachlarz dźwięków i fraz („Och, och, och... Krzesełka Lorda Blotton” – to ulubiony motyw chóralny, dalej „Galop” Hufnagla i „Rzyg” Profesora, grasejowanie Charma), w których nonsens zyskuje sens w intonacyjnym modulowaniu. W drugim akcie postaci w workach w ogóle przestają mówić zrozumiałym językiem, wydając serie niepojętych dźwięków, które, o dziwo, brzmią tyleż idiotycznie, co fonicznie ciekawie. W końcu, jak mówi Książę, „Hozmawia się nawet swobodnie, tylko że nie wiadomo, co się mówi”. Kształt, w jaki układają się dialogi, to z jednej strony *crescendo*, z drugiej rytm nawracania pewnych sytuacji (pojedynek Szarma z Firuletem), wreszcie kontrastowe przejścia od ciszy, nudy, zastygnięcia – po gwar, chóralną ekstazę, rozruch. Organizując w ten sposób dialog, jego śpiewność połączoną z satyrą (autentyczne powiedzonka i rysy obyczajowe różnych warstw społecznych, od księdza po lokaja), Gombrowicz uprawia zabawny teatr parodii, obnażając samą formę gatunkową i jej modelowanie – kształtowanie postaci i „zdarzeń”. Gdy po serii kupletów i chórów słychać trzaskające złowieszczco okiennice oraz Wiatr Historii, można sobie wyobrazić poczciwych maszynistów za sceną, jak spokojnie wywołują te znaki apokalipsy: *wiatr wyje jesienny, okna trzaskają, światło mruga* [s. 271]. Na każdej z postaci, niczym na nieszczęsnej Albertynie, wiszą stroje, rola, w którą zostały ubrane oraz „dyg”, tik, gest pewnej przypisanej sobie głupoty i śmieszności, oprawiony w „styl” i formę muzycznej parodii. Takie oto widowisko autotematyczne (o samym teatrze) oraz satyryczne (o teatrze społecznym) daje Gombrowicz, jego fundament zaś jest operetkowo rozśpiewany dialog, błogosławiona skleroza formy operetkowej, która nie pamięta niczego poza własną śpiewnością i potoczystością.

⁶ W. Gombrowicz, *Operetka*, w: *Dzieła*, red. J. Błoński, t. VI, Kraków 1988. Wydanie to stanowi źródło dalszych cytatów.

Gdyby jednak *Operetka* miała być tylko parodią określonej formy teatralnej, nie byłaby niczym więcej niż operetką. Dlatego należy się przyrzec jej odrębności dramatycznej, związkom dialogu z koncepcją postaci, „działaniami” oraz filozoficznym (czy historiozoficznym) przesłaniem.

Kształtując dialog w *Operetce* jako strukturę melodyjną i polifoniczną, Gombrowicz nie robi tego tylko ze względu na parodiowaną konwencję gatunku muzycznego, lecz także w poszukiwaniu oryginalnego, niezależnego efektu artystycznego. Pisarz odkrywa kapitalny fakt, że podobny dialog jest dramatycznie samowystarczalny, można bawić się jego onomatopeicznością, rytmem, zmiennym falowaniem, wyczarowując przez samo muzyczne modulowanie dialogu nie tylko atmosferę, ale zdarzenia i skomplikowane efekty dramatyczne. Wystarczy niedorzeczne zdanie „krzeselka lorda Blotton” powtarzane dziesiątki razy w coraz to innym nasileniu, intonacji, by stworzyć wrażenie salonowej plotki oraz dramatyczny rezonans potyczek Szarma z Firuletem. W ten sam sposób formuje się nastrój balu, jego akustyka wzmacniana chóralnymi okrzykami, bełkotem „workowatych”, znanymi już powiedzonkami poszczególnych osób. Bal wybucha i zamiera, dopuszcza do głosu wzdychającą Albertynkę, po czym na koniec przeobraża się w zbiorową histerię. Za każdym razem warstwa słowna stanowi tyleż nośnik sensu (albo nonsensu), ile paramuzyczny akompaniament i maszynownię efektów dramatycznych. Sam autor zwraca uwagę na to, że w pierwszej części wszelkie apokaliptyczne odgłosy mają charakter „retoryczny”: „I nic/ i szum, i szum, i szum!” – mówią do siebie Firulet i Szarm [s. 256]. A więc dialogi w *Operetce* to teatralne laboratorium wydobywania z dźwiękowych i znaczeniowych walorów słowa całego widowiska: opierania na nich rytmu, obrazu, emocji, konfliktów.

Operetkowość, śpiewność, hałaśliwość, refreniczność, mechaniczne powtórzenia działają w dialogu również jako siła ujednocniająca postaci i cały świat przedstawiony. Nie tylko dwaj sławetni rywale o względy Albertynki są do siebie podobni („Do siebie mówisz? – Nie, do ciebie! – Do ciebie ja do siebie! – Do siebie ja do ciebie” – ścierają się dwaj salonowi przeciwnicy) [s. 287]. W drugim akcie nieczytelne dźwięki wydawane przez „workowatych” przeobrażają ich w dziwaczne półzwierzęta, tak jak dzikie wrzaski przeobrażają lokajów w rewolucyjną horde.

Dramat otwiera informacja o istotnym podziale bohaterów na dwie grupy: pańską i lokajską. W grupie pańskiej można napotkać typy, przynajmniej zewnętrznie w wyglądzie i randze zróżnicowane: Generał, Profesor, Książęca para, Markiza, hrabia Szarm i baron Firulet. Właściwą jednak mową tych postaci jest chór albo swoisty salonowy „kanon”, w którym zgodnym szmerem łączą się wszystkie głosy. Gombrowicz robi z tego towarzystwa grupę barwnych... papug, które siebie nawzajem na-

ślądują, przedrzeźniają, prześcigają w bliźniaczych gestach i uzupełniają w podobnych reakcjach. Dowodem tej jednolitości jest formowanie chóru, który na początku hałaśliwie wita kolejne osobistości, a potem oddaje się „ożywionej konwersacji” wokół mitycznych „krzesłek lorda Blotton”. Grupa Pańska ma te same maniery i te same odruchy, przykład – scena pucowania butów, w której państwo chcą upokorzyć służbę i zatrzeć swój łęk przed jej arogancką swobodą.

Z grupy wyłaniają się i do niej powracają poszczególne postaci. Wszyscy razem zastygają z lubością w dystygowanych pozach. Nic ich nie różni, oprócz drobnych niuansów mowy, wszyscy są tak samo zarzuceni od zewnątrz bogactwem strojów, a wewnątrz cierpiący, jak hrabia, na niestrawność z powodu nadmiaru jedzenia, perfum, kwiatów, kobiet, nieprzespanych nocy. Nawet słowne potyczki barona i hrabiego dają w istocie lustrzany efekt, barona od Szarma dzieli tylko jedna do uwiedzenia panienka albo jedna Albertynka, którą zgodnie ubierają, wzdrażając się na jej westchnienia do nagości. Tak więc przechodzenie od dialogów do chóralnych lub spiętrzonych kwestii obrazuje w *Operetce* działania w grupie pańskiej (i analogicznie w grupie lokajskiej) upodobnienie. Jedynie Hufnagiel i profesor przez pewne osobliwe skłonności i ideologiczne wykrzywienie odstają od Grupy Pańskiej. Dialog w *Operetce* przez swoją stylistyczną jednolitość groteskowej, „idiotycznej” formy, sprawia, że istotną funkcję pełni w dramacie nie pojedyncza postać, lecz grupa, której reprezentantem jest ta postać jako część organicznej całości. Jednolity ton pogrupowanych „klasowo” postaci buduje alegoryczny wymiar tego dramatu „dziejowego”, w którym chodzi o ludzkość w ogóle i maskaradę Historii. Co nie znaczy, że nie pojawia się w nim problem indywiduum ludzkiego, już to bezradnego i nijakiego po odarciu z masek i kostiumów, już to indywidualnie odczuwającego swoją sytuację.

Trzeba zaznaczyć, że istnieje ścisły, ilustracyjny niemal, związek między mową a kwestią, czym są bohaterowie i co się z nimi dzieje w kolejnych aktach, gdy przechodzą przez piekło Historii. Nazwałabym to mimetyzmem tej groteskowej mowy, odzwierciedleniem w kształcie, słownictwie, rytmie i przemianach całego dialogu cech świata panów i lokajów oraz ich dziejowych perypetii. Esencja bycia panem tkwi w samym sposobie mówienia. Język i jego ukształtowanie zastępuje bądź amplifikuje to, co się na scenie wprost dzieje: strojność kostiumów – strojność języka, taniec dosłowny – melodyjność i skoczność mowy, pojedynki na pistolety – pojedynki na słowa, słowny poker. Rozmowy pańskie ociekają wręcz epitetami i słownictwem konfekcyjno-kulinarnym, ulubioną cechą języka tego towarzystwa jest barokowe budowanie zdań pełnych „rzeczownikowego” i „przymiotnikowego” nadzienia oraz określeń nazywających wszystkie luksusy i dziwactwa, frywolności i mody tej

grupy. Te same rozmowy piętrzą się od „ochów” i „achów”, szarmanckich komplementów. Nie brak w nich wreszcie żonglerki słowami i tubalnego prostactwa. Nadrzędną jednak cechą jest nieustanna gadatliwość i kuletowe rozpasanie (grupa lokajska przeważnie złowrogo milczy lub dzioko wrzeszczy). Taniec państwa trwa przez cały bal i pół sztuki...

Tym bardziej uderzająca wydaje się w takim kontekście „małomówność” trzeciego aktu. Dialog rejestruje pęknięcie w przedstawionym świecie operetkowej i dziejowej błazenady. Jest coś głęboko poruszającego w fantastycznie bezradnych przebraniach panów za lampy, stoły, wariatów, półkobiety, a także w urwaniu potoczystości ich mowy. Dialog kuleje i wręcz ustaje, ponieważ „Nie da się powiedzieć. Trudno wyrazić słowami. Nie pytaj o drogi, którymi szedłem, i lepiej w ogóle o nic nie pytaj”, „Gdy ludzkie sprawy w słowach się nie mogą zmieścić to mowa pęka” [s. 302, 304]. Zdumiewa to norwidowskie niemal uszanowanie milczenia i przemilczenia u Gombrowicza, tak zazwyczaj ponoszonego przez fantazję lingwistyczną i obsesję gadatliwości... Jak w I i II akcie dialog wyrażał i inscenizował życie pańskie, pojedynki i bale, tak teraz obrazuje apokalipsę, życie na swój sposób zdruzgotane. Operetkowo-błazeński styl i tok rozmów odbija swoim fonicznym kształtem wewnętrzne zmiany i wstrząsy w przedstawionym świecie burleski – dramatu dziejów.

Ostatnia rzecz, która wydaje się interesująca, to wyrastanie z operetkowej wielogłosowości dwóch co najmniej postaci, których charakter i rola w dramacie są wyraźnie inne niż pozostałych. Pierwszą z nich jest Albertynka. Dziewczęciu, które śni o nagości, obce są maski (dosłowne i językowe), w jakie udrapowała się cała reszta. Przez to też mało wymowna i raczej monotematyczna Albertynka dla towarzystwa jest skandalem, ale dla dramatu dziejowego wybawieniem – ponieważ wnosi doń ducha, a raczej ciało (sic!) „nagości wiecznie młodej i młodości wiecznie nagiej” gatunku ludzkiego. Wobec tego dla elektryzującej obecności Albertynki na scenie wystarczy senne wzdychanie, a potem już tylko nagość dosłowna w całej swej bosko-niewinnej okazałości. Albertynka nie potrzebuje mówić, wystarczy, że śni swój sen, by w stosownym momencie się z niego obudzić.

Drugą postacią, która wymyka się ciśnieniu grup, jest Mistrz Fior. Ten wyraziiciel gustów zbiorowych i naczelny dyktator mód paradoksalnie najmniej wierzy w siłę swej profesji i w swoją demiurgię. Owacyjnie witany, szarmancko swobodny, mistrz pozostaje jednak na obrzeżach hałaśliwego dialogu, sam na sam ze swoimi rozterkami.

Dokąd ty zdążasz, ławko?

Ku czemu przesch jak szalona? W co?

Dokąd?

Ku czemu?

O wszystko, wszystko, wszystko, drzewa i kamienie

Domy i kościoły, ziemia, niebo, wszystko

Jak koń galopujący! Nie będę się ruszać!

W posąg zamienię się, by zahamować

Ten pęd!

(*stoi nieruchomo*)

Może ustanie pęd...

(*patetycznie, wznosząc ręce do góry*)

Na nic! Na nic!

Ja sam też pędzę! Lecę! Galopuję!

Galopujący koń! [s. 264]

Fior porażony niepewnością skutków swego rzemiosła, przeciwstawiający się potem samotnie rewolucji jest buntownikiem przeciw heraklitejskiej zmienności rzeczy. Jako jedyny rozpoznaje chaos i dziwaczność zachodzących zmian („formy dziwaczne, kształty oszalałe/ Nie, nie znam, nie wiem, nie rozumiem, nie chcę...”) [s. 301], co więcej, odzywa się głosem spoza groteskowej maskarady, rozpaczliwie ludzkim, „patetycznie” mówiąc, krwawiącym głosem:

Przyjaciele!

Wróćcie do siebie! Zrzućcie te przebrania!

Dość tej zabawy, o, to zbyt bolesne! [s. 304]

Człowiekiem stań się! Zrzuc swą maskę! [s. 309]

Tu maska maskę dręczy! Zrzućcie maski!

Zwykłymi stańcie się ludźmi! [s. 310]

Pod „idiotyzyzm” i rozśpiewaniem operetkowej formy dwie postacie zostają wtajemniczone w prawdę o nagości: Fior i Albertynka...

Polifoniczna forma dialogu w *Operetce* podyktowana jest z jednej strony konsekwentną i na swój sposób genialną parodią gatunku. Z drugiej strony jest nośnikiem oryginalnej wizji dramatycznej. Dźwiękowa forma rozmów uobecnia na scenie to, co gdzie indziej pojawiłoby się poprzez rekwizyt, dekorację lub wyjaśnienia w tekście. Dialog jest manifestacją świata postaci, nie w znaczeniu psychologicznym, lecz jako fantazja dźwiękowo-rytmiczna, która odbija i karykaturalnie wykrzywia cechy tego świata. Falujący zmiennym rytmem, przeobrażający się w kolejnych aktach dialog przekazuje wreszcie myśl autora: nieustanne napięcie pomiędzy nagim, żywym człowiekiem a człowiekiem ubranym w kostium dziejowego dramatu. *Człowiek ubrany*, ubrany jest również w maskę języka, stylu wyrażania, natomiast nagość jest niema: jest zdruzgotanym językiem, pękniętą mową, ale i triumfem prawdziwego istnienia.

Z dialogu, w którym triumfuje zbiorowość i wielogłosowość, dramatopisarze mogą uczynić bardzo plastyczne narzędzie dla swojej koncepcji

myślowej i teatralnej. Można sądzić, po próbie analizy tego dialogu u dwóch polskich autorów, że zasadniczą rolą maskaradowego polilogu jest z jednej strony pokazanie pewnego realistycznego czy mającego odniesienia do rzeczywistości widowiska społecznego. Z drugiej zaś strony – dokonuje się tu poetyckie uwolnienie wyobraźni, inscenizacja niemal Witkacowskiej „wielości” (dialog łączy różne bytowo postacie, różne style mówienia, barwy, dźwięki, tony, formę orkiestralną i plastyczny efekt korowodu). Na związki Norwida z dwudziestowieczną estetyką i problematyką dramatu można spojrzeć głębiej i wnikliwiej badając i inne Norwidowskie fragmenty na przykład *Auto-da-fe*. Podobnie dałoby się rozwinąć samo zagadnienie poetyki dialogu zbiorowego, zdobywając się na teoretyczne ustalenia, czym może być dialog wielopodmiotowy w dramacie tak realistycznym, jaki i poetyckim.

Zamiast zakończenia.

Kilka uwag na temat potencjału dialogu wielopodmiotowego

Słuszne to twierdzenie, że dla zaistnienia dramatu wystarczy spotkanie i starcie dwóch odrębnych, przeciwstawnych sił. By mógł narodzić się dramat, potrzebne są bowiem dwie osoby czy istoty mówiące, wchodzące w taką relację. Dość, by na scenie pojawił się kapłan i niepokorny władca, bóg i ścigany przez niego człowiek, syn i ojciec, Tezeusz i Egeusz, Dionizos i Penteus, albo figury dramatyczne ze współczesnego dramatu, nie tak koturnowe i bardziej ułomne: Ham i Klov, Vladimir i Estragon – w miejscu i momencie ich spotkania rodzi się, nabrzmiewa sytuacja dramatyczna. Nie ulega wątpliwości, że w konfrontacji dwupodmiotowej kryje się fundament dramatyczności. Jaka jednak rolę spełnia w tym miejscu wielopodmiotowość, rozpisanie dialogu na barwną i zróżnicowaną grupę, jednym słowem: jego polifonizacja? Sprawa jest ciekawa z kilku względów. Po pierwsze, nasuwa się pytanie o umieszczenie w strukturze dramatu mnogości charakterów, ich włączenie w linię głównego konfliktu, usytuowanie wobec protagonistów bez naruszenia artystycznej równowagi i siły wyrazu. Jednym słowem: w jakim układzie napięcia i w jakim stosunku do tego, co nazywamy akcją, pozostają osoby dramatyczne działające lub tylko pojawiające się w scenach zbiorowych (miejsce tych scen jako składnika dramatycznej budowy w ogóle).

Inna sprawa to walory teatralne scen zbiorowych. Dają one okazję do tego, by zamiast kameralnych „zbliżeń twarzy” centralnych postaci, pokazać panoramę otaczającego je świata przyrody, ludzi i rzeczy. W scenach dialogu wielopodmiotowego ważny jest ruch, ustawienie lub zmien-

ne formowanie się grup, gra barw i światel, głosy przechodzące od wyraźnego mówienia o czymś – do niejasnego wrażenia gwaru, melodii, nastroju, tła. Nawet jeśli wbrew zasadom tworzenia takich scen na sposób widowiskowy, autor zgromadzi grupę postaci w pozach statycznych, niczym w salonie rzeźby, pozostaje wciąż atrakcyjność samego słowa, które pada w przestrzeń zbiorową i znajduje nie jedną odpowiedź, lecz cały szereg replik. Rezonans wypowiedzianego słowa obejmuje dodatkowo sferę pozajęzykową: mimikę i gest.

Jeszcze inny problem związany z dialogiem wielopodmiotowym, to znaczy takim, w którym bierze udział czynny lub milcząco-czynny więcej niż dwóch bohaterów: siłą rzeczy obecność tych postaci nie może się utrzymywać na tym samym, wyrównanym poziomie intensywności, wyrazistości, ważności. Niektóre pojawiają się tylko w tle, jako statyści lub nosiciele jednej kwestii, inne w ogóle nie zostaną przedstawione, wydo- byte z anonimowości, niektóre „uzyskają wpływ” na przebieg dialogu i dalszych zdarzeń wewnątrz świata przedstawionego. Obserwując sposób, w jaki autor powołuje do istnienia i ożywia rozmaite figury w scenie zbiorowej, można zastanawiać się nad „ontologią” przedstawionego świata czy raczej jego przestrzeni, tak jak rozumie ją Jan Błoński⁷. Chodzi o to, że barwność i różnorodność zgromadzonych w jednej scenie postaci, ich przesuwanie się przed oczami widza, konkretyzowanie, działanie, zakłada jakąś perspektywę oglądu (która jest zarazem koncepcją całego dramatu). Nie jest bezzasadne pytanie, jak dalece i według jakich praw istnieją przedstawione postacie. Wielka dolina, dziwaczne i demoniczne sanatorium grzeszników, które widzi bohater *Gry snów* Strindberga, rozmowy, które słyszy i które prowadzi wędrowiec, mają korzenie oniryczne i subiektywne. Sceny wielopodmiotowe mogą być teatrem przywidzenia, snem jednej z postaci. Mogą być modelową lekcją obserwacji praw społecznych i historycznych, odgrywaną dla widza (jak u Brechta). Może to być wreszcie przestrzeń zdeterminowana i zamknięta wewnątrz swoich reguł, lub całkiem nieprzewidywalna, fantastyczna feeria. W każdym z tych przypadków, a istnieją pewnie też i inne, dialog i sposób istnienia zgromadzonych licznie postaci zyskuje nowe oświetlenie i sens, narzuca też szczególną optykę pozostałym częściom dramatu.

Poza tym, odrywając się od podziałów na dramaturgię subiektywną, epicką, zamkniętą, otwartą, przedstawienie rozmów zbiorowych, zwłaszcza na początku dramatu wprowadza w określoną strategię powoływania świata przedstawionego (dotyczy to dialogu wielopodmiotowego w funkcji ekspozycji). Autorzy dramatyczni operują często efektem anonimowo-

⁷ J. Błoński, *Dramat i przestrzeń*, w: *Problemy teorii dramatu i teatru*, wyb. i oprac. J. Degler, Wrocław 1988, s. 81.

ści albo, przeciwnie, bezpośredniego odkrycia tożsamości postaci, mogą wydobywać z ludzkiej grupy jeden rys, grymas, zamieniać tę grupę w zgodny chór lub przeciwnie w jakieś nieokiełznane bractwo wielu głosów. Każdy z tych środków pokazuje, że bohaterowie danej sceny istnieją jako niezależne jednostki albo jako element zbiorowości, budują tło albo zasadniczy dramat, są postaciami znikąd albo tworamiz zbiorowej wyobraźni, kultury, są marionetkami w rękach demiurga albo dopiero szukają swego autora domagając się od niego spełnienia jego powinności. W scenach ekspozycji kształt dialogu i zarysowanie w nim postaci ujawnia obraną metodę dramatopisarską na powołanie istot i zdarzeń z wyobraźniowego „niebytu”.

Dialog wielopodmiotowy, jak każdy rodzaj dialogu w dramacie pozwala więc snuć refleksje na temat swojego dramatycznego potencjału (udziału w konstrukcji akcji, charakterów, warstwy myślowej), atrakcyjności teatralnej (wielobarwności, panoramiczności), wreszcie każe zastanowić się nad nierównością czy osobliwością bytu poszczególnych osób biorących w nim udział (tłum – jednostka, chór – protagonista, zjawy – śniące „ja” itd.) i nad ciężącą nad wszystkim ręką autora-demiurga (technika pisarska).

Wybrana w niniejszym tekście sytuacja maskarady wszystkie te elementy odpowiednio komplikuje. Motyw balu lub innego święta towarzyskiego w naturalny sposób włącza do dialogu większą liczbę postaci, spleta ich mowę w kunsztowne ciągi, chóry, dialogi równoległe i równoczesne, w parach i grupach, jednym słowem tworzy rodzaj słownego kontredansa... Bal kryje w sobie materiał dla sztuki realistycznej i poetyckiej. Kwitnie tu intryga pod osłoną kwiatów i liścików, ukradkowo błyszczą sztylety i lornetki, wybuchają skandale, rozwiązują i zawiązują się romanse, a równocześnie trwa nieprzenikniona atmosfera związków między samotnością i wspólnotą, zmysłowością i metafizyką, maską a prawdziwą twarzą, bankietem i moralitetem.

Ostatnia i najważniejsza rzecz, dla której badanie polilogu w dramacie może być cenne, to wrażenie autonomiczności tych scen w stosunku do reszty dramatu. Polega ona na wytworzeniu własnych i niepowtarzalnych praw czasowych oraz szczególnego rodzaju relacji osobowych między postaciami. To, co dzieje się w grupie ludzi, na przecięciu ich różnorodnych światów jest zgoła inne od samotnych konfrontacji *face to face*. Także to, co rządzi zachowaniami, replikami większej grupy („rytuał” towarzyski, ceremoniał, aura miejsca) urasta niejednokrotnie do rangi osobnego przedstawienia, widowiska w widowisku. Ta inność polegałaby nie tylko na stworzeniu miniaturowego obrazka społeczeństwa, w którym może się przejrzeć publiczność siedząca na widowni. Równie ważna jest poetycka kreacja świata osobnego i dramatycznie poszerzo-

nego, zagęszczonego (choć nie w sensie zdarzeń i perypetii), jaką dają niektóre polilogowe fragmenty i całe dramaty zbudowane na dialogu wielopodmiotowym.

W każdej postaci dialogu obok Ja i Ty zawsze obecna jest trzecia strona, jakieś To lub On/ Ona, ku któremu zwracają się pragnienia, myśli i wysiłki mówiących. Każdy dialog włącza więc w swój obszar świat współprzedstawiony osób i rzeczy. W dialogu wielu podmiotów obecnych wprost na scenie intryguje zagadka, w jaki sposób i dlaczego autor rezygnuje z mocno dramatycznego zestawienia samotnych postaci, umieszczając je na tle lub w sieci kontaktów słownych z innymi, w skomplikowanym nieraz układzie przestrzennym, w polifonicznej strukturze głosów. I to główna przyczyna, która zadecydowała o napisaniu tego tekstu. Kim byłby Omegitt bez zakulisowej parady masek? Czym byłyby pojedynki Szarma z Firuletem oraz męki twórcze Fiora – bez zamku Himalaj...