

Ślub w manierze performatywnej

ABSTRACT. Krajewska Anna, „Ślub” w manierze performatywnej [*Ślub in a performative style*]. „Przestrzenie Teorii” 20. Poznań 2013, Adam Mickiewicz University Press, pp. 145-154. ISBN 978-83-232-2654-3. ISSN 1644-6763.

By approaching *Ślub* (*The Marriage*) as an epistemological dilemma of a human being who has been caught in a trap of the stage, the author proposes to reread and interpret a new W. Gombrowicz's drama from a performative perspective. While relating to the title of Tadeusz Kantor's cricotage *Ślub w manierze konstruktywistycznej i surrealistycznej* (*A Wedding in the Constructivist and Surrealistic Style*), the author aims to demonstrate the multi-faceted performative impact of Gombrowicz's drama within the context of the dissolution of the principles and referential forms of metatheater.

Tytuł tego artykułu nawiązuje do sztuki Tadeusza Kantora *Ślub w manierze konstruktywistycznej i surrealistycznej*. Cricotage, powstały w 1986 roku jako materiał pracy ze studentami w Mediolanie, jak piszą komentatorzy¹, miał pokazywać proces nanoszenia na naturalistyczny spektakl proponowany przez studentów w ramach pracy nad tematem ślubu reguł teatru konstruktywistycznego. Kantor w punkcie wyjścia miał zaproponować temat warsztatu oraz ustawił w teatralnej przestrzeni konstrukcję-maszynę do grania. Studenci wpadli na pomysł przedstawienia ceremonii ślubu. Wszystko to, co działo się potem, określił już sam tytuł powstającej sztuki. Kantor, zgodnie z przyjętą interpretacją dzieła, miał pokazać, jak poprzez konstruktywizm rodzi się nowoczesny teatr, któremu kierunek ów dał podstawy i źródła.

Paweł Stangret, charakteryzując działania Kantora, zwrócił uwagę na to, że artysta, prowadząc „zajęcia, które przypominały wykłady z historii sztuki”, „postawił przed studentami problem wiedzy”. Mówiąc swoim słuchaczom o konstruktywizmie, jednocześnie namawiał ich do zbuntowania się i, jak pisze Stangret, nakłaniał ich na przykład do pisania manifestów przeciwko surrealizmowi czy konstruktywizmowi.

Prawidłowy konstruktywizm pozwalał na atakowanie przyzwyczajień włoskich aktorów. Reżyser, akceptując stereotyp ceremonii, przeciwstawiał się pokazywaniu standardowych działań ślubnych. Nie chciał, żeby aktorstwo polegało na mimetyzmie, na naturalizmie – jak to określał. Spektakl miał swoją własną realność, realność robotników, którzy odgrywają zaślubiny. Aktorzy oprócz tego,

¹ Por. A. Halczak, *Ostatnie cricotages Tadeusza Kantora*, „Didaskalia” 2000, nr 40, s. 40-46.

że są członkami rodzin młodej pary, musieli pozostawać w relacji do konstrukcji-scenografii oraz do przedmiotów, które ich określają².

Wydaje się, że można popatrzeć na *Ślub w manierze konstruktywistycznej*... jeszcze z innej strony. W tytule pracy scenicznej Kantora akcent pada na słowo maniera, powodujące rozchwianie znaczeniowe zarówno aktu ślubu, jak i poetyki, w której miał się wyrażać, czyli konstruktywizmu. Słowo maniera podważa zarówno pojęcie ślubu (ślub nie powinien być „manieryczny”), jak i sens konstruktywizmu (maniera w sztuce oznacza schylek, pogłos, echo, jakąś nienaturalność wynaturzonej już konwencji). Gdyby tytuł brzmiał *Ślub w stylu konstruktywistycznym* – wszystko byłoby „w porządku”. Manieryczność oznacza dystans, rezerwę, wprowadza ironię. Słowo maniera bierze w nawias „serio” ślubu, jego powagę, przerywa – na mocy parabazy, jakiegoś niedokończonego, przeciętego wpół dyskursu – metonimiczną łączność pojęcia przedmiotu ze stylem, którym się go wyraża. Maniera każe nie ufać, wzbudza podejrzenie. I ślub wtedy okazuje się jakiś dziwny, i konstruktywizm jakiś podejrzany.

Ślub jest jednym z dramatów Witolda Gombrowicza, który przyciąga różne języki opisu, uruchamia rozmaite interpretacje. Chciałoby się powiedzieć, że mieliśmy już ślub psychoanalityczny (Jan Błoński, Danuta Danek), filozoficzny (Janusz Margański), fenomenologiczny (Miłósława Bukowska-Schiemann), mariaż intertekstualny (Michał Głowiński), ślub w świecie gier (Jerzy Jarzębski), należący do czarnego nurtu literatury (Michał Paweł Markowski), nihilistyczny (Michał Januskiewicz) ... ileż już było tych ślubów. Sama proponowałam w 1996 roku teatralno-epistemologiczne odczytanie *Ślubu* jako tragedii niemożności wyjścia ze sceny. Pisałam wtedy

Teatr pochwylił bohaterów i widzów, zamknął ich w swojej sferycznej pułapce. Niejasny kościół kryje w sobie złudny status majaka sennego, ale także projektu teatralnej makiety, której umowne płaszczyzny ustanowił scenograf.

Interpretowałam tam między innymi metaforę „zasłony” w dwóch perspektywach – jako pojęcie fenomenologicznego odsłaniania świata i jako teatralną kurtynę, która podnosząc się i opadając, wyznacza kres możliwości poznawczych człowieka zamkniętego w pułapce sceny, tkwiącego w serii obrazów scenicznych teatru bez świata³. Dziś chciałabym, nawiązując do tych ustaleń, powiedzieć, że *Ślub*, odczytany w perspektywie performatywnej, pozwala jaśniej wyeksponować i nazwać sens tych teatralnych intuicji i przewidywań.

Nie bez przyczyny fenomenologiczne zjawianie się rzeczywistości jest bliskie performatywnemu powoływaniu świata poprzez nasze słowa, dzia-

² P. Stangret, *Zarażanie*, „Teatr” 2010, nr 4, s. 68.

³ A. Krajewska, *Dramat i teatr absurdu w Polsce*, Poznań 1996, s. 158-178.

łania, gesty, obrazy. Związek fenomenologii i performatywizmu wart jest osobnego rozważenia, który pozostawiam na inną okazję. Rzeczywistość nie istnieje jako zewnętrzna wobec nas, stała scena, która egzystuje w odbiciu „teatru przedstawienia”, ale jest zmienną rzeczywistością nierzeczywistością rozgrywającą się wraz z nami na tysiączne sposoby. Oto powołaliśmy świat/oto zaprzeczyliśmy światu. Jeśli Gombrowicz wspominał o *Ślubie* jako sztuce o lęku, to myśleć można, że bliski był raczej nie psychologicznym aspektem pojęcia, ale sensowi, jakie nadał mu Søren Kierkegaard w książce *Pojęcie lęku*.

Niewinność jest niewiedzą. [...] Jego duch jest jakby we śnie. [...] Ten stan jest cichą przystanią i ukojeniem, zarazem jednak jest w nim coś innego, co nie jest jednak niepokojem i sporem, bo nie ma przecież z czym się spierać. Co to jest? Nic. Ale co czyni nic? Rodzi lęk. Oto głęboki sekret niewinności: lęk. Duch, marząc, projektuje własną rzeczywistość, ale jest ona niczym, niewinność zaś ciągle postrzega owo nic poza sobą. [...] Budzi się różnica ustanowiona między mną samym a moim innym: we śnie jest ona zawieszona, śniąc jest jakimś domniemanym nic. Rzeczywistość ducha jawi się nieustannie pod postacią nęcącej możliwości, która oddala się, gdy tylko próbujesz po nią sięgnąć i jest jakimś nic, które może jedynie przyprawić o trwożę⁴.

Podobieństwo do Gombrowiczowskiej sceny budowanej w *Ślubie* jest aż nazbyt oczywiste. Oto Henryk w dziwnym pół-śnie staje na pustej scenie, na której jawi mu się rzeczywistość, powtórzmy słowa autora *Bojaźni i drżenia*: „nieustannie pod postacią nęcącej możliwości, która oddala się, gdy tylko próbujesz po nią sięgnąć i jest jakimś nic, które może jedynie przyprawić o trwożę”. Gombrowicz powtarza, wręcz przepisuje, lęk Kierkegarda.

Dramat Gombrowicza wyraźnie prowokuje stale do nowych odczytań, nie jest stabilny, raz dany na zawsze, wymyka się opisom, zwłaszcza gdy skomplikować jego status zarówno o historię odwołań do tradycji dramatycznych ślubów z *Weselem* Wyspiańskiego na czele, jak i o spektakle teatralne, których jest bardzo częstą materia; z kanonicznym już prawie *Ślubem* w reżyserii Jerzego Jarockiego, a przede wszystkim o odniesienia ku filozofii, zwłaszcza z naszym współczesnym poczuciem nowego oblicza humanistyki po zwrocie performatywnym.

Opisać dziś *Ślub* Witolda Gombrowicza poprzez reguły performatyki wydaje się rzeczą tak oczywistą, że pewnie nawet nie wartą starania. Postępując zatem w myśl zasady Jona McKenziego „performuj, albo...”⁵, równocześnie zadać sobie można pytanie, czy w ten sposób odkrywamy

⁴ S. Kierkegaard, *Pojęcie lęku*, przełożyła i posłowiem opatrzyła A. Dżakowska, Warszawa 1996, s. 49.

⁵ J. McKenzie, *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, wstęp i przekład T. Kubikowski, Kraków 2011.

jeszcze nowy trop interpretacyjny, czy stosujemy rozpoznany już dość dobrze wytrych?

Jeśli uznamy tylko, że Henryk za pomocą słów performatywnie powołuje do istnienia świat, to tak rozumiany performatyw, rodem z Austińskiego nakazu działania słowami, jest w opisie dramatu Gombrowicza niewystarczający. Powiedzenie do ojca „świnio”, „dutkanie palicem”, „pojedynek na miny” łatwo zmierzają ku koncepcji performatywnego stwarzania rzeczywistości społecznej. W tym ujęciu performatyka staje się jedynie wytrychem prowadzącym najwyżej do, może bardziej współcześnie ujętych, starych wniosków i anachronicznych analiz dotyczących opisu idei kształtowania tego, co międzyludzkie poprzez grę form. Podtrzymany zostaje stereotyp interpretacyjny dotyczący interakcyjności jako gry form zamykającej nas w sztucznej społecznej teatralizacji. Teatralizacji, dodajmy, przypominającej nieco analizy Ervinga Goffmana z *Człowieka w teatrze życia codziennego*, gdzie odwołaniem będzie model teatru naturalistycznego z wyraźnie zarysowaną sceną, podziałem na teren akcji i ukryte kulisy, koncepcją aktora jako tego, który odgrywa ustanowioną uprzednio rolę, tworzy wcześniej zadaną postać itp.

Moim zdaniem, ta uwaga nie zamyka jednak problemu, lecz dopiero otwiera teatralną puszkę Pandory. W *Ślubie* Gombrowicz stosuje równocześnie aż trzy perspektywy, z których prowadzi grę. Jeśli popatrzeć z pierwszego ujęcia (siedzącego na widowni widza) – otrzymujemy wizję toposu teatru świata (na scenie zjawia się rzeczywistość, mająca oznaczać świat). Jeśli przyjąć ogląd drugi (z pozycji Henryka) – obserwujemy dramatyczne zmagania człowieka z oporną, trudną, nieujarzmioną materią rzeczywistości, która równocześnie tworzy się poprzez działania Henryka (zostaje przez niego powołana), ale i zwrotnie sama próbuje go kształtować (to ona powołuje do istnienia głównego bohatera tych zmagania). Trzecią perspektywę stanowi niejednorodny autokomentarz autora będący wykładem idei dramatu, skrótowym opisem przebiegu akcji oraz wskazówkami dotyczącymi gry i reżyserii. To ujęcie należy do świata literatury, czytelnika i równocześnie ma odautorski charakter. Ujawnia się w nim Gombrowicz igrający z przyzwyczajeniami czytelnika, który w dramacie nie spodziewa się odnaleźć nadrzędnego głosu autora, ani nie widzi potrzeby, by poddawać się procesowi lektury skróconego przebiegu akcji, niczym zarysu libretta w programie opery, i w końcu nie chce śledzić wskazówek dla reżysera, zawartych już po spisie osób dramatu. A zatem trzeci ogląd należy do pisma, związany jest z czytelnikiem, ma status pozornie tylko zewnętrzny wobec sceny rozgrywającego się dramatu. Otrzymujemy zatem już nie dwa a trzy teatry.

Na naszych oczach rozpada się najpierw tradycyjny „teatr przedstawienia” (rozumiany zarówno jako przedstawienie teatralne, jak i problem reprezentacji). Henryk nie może zejść ze sceny, uwikłany w sztuczność,

dekorację, ułudę, dramatycznie rozgrywa tragedię epistemologiczną, poszukując prawdy. Można jednak powiedzieć i tak, że chcąc zaprzeczyć teatrowi jako synonimowi sztuczności i gry – Henryk, w poszukiwaniu autentyczności, ucieka w performans (próbując zainicjować akcję, której przebieg równocześnie obserwuje). Można przecież odczytać tę samozwrotność stwarzającego i tworzącego działania Henryka jako pętlę płaczącą jego byt z bytami zjawiających się bohaterów. Henryk jednak nadal nie schodzi ze sceny. Przekształcana przez niego rzeczywistość nie ma nadal statusu prawdziwości. Jest tylko rezultatem działania ustawionej na scenie przez Gombrowicza maszyny do wytwarzania performansu. Działania Henryka są tragiczne i manieryczne zarazem, prawdziwe i sztuczne jednocześnie.

Gombrowicz buduje świat na sposób performatywny i znowu, kolejny raz, antynomia teatralności i performatywności przyglądają się nieufnie sobie. Henryk „wypróbowuje” kształt świata w manierze teatralnej i performatywnej. Jest bowiem, moim zdaniem, i tak, i tak – raz Henryk zbliża się bardziej do teatralizacji (przyjmuje sztuczne, teatralne pozy, wykonuje przerysowane, wykrzywione gesty, rozdaje aktorskie role, ujawnia reżyserskie zapędy), by innym razem zacząć performować, jakby czując, że nie ma żadnego zewnątrz, które rozciąga się przed nim czy czyha za jego plecami. Wystawia więc na próbę siebie samego. Niczym performer, podejmuje ryzyko ujawnienia swojej bezbronności wobec próby dookreślenia statusu ontologicznego świata i własnej tożsamości. Dlatego wchodzi równocześnie w interakcje z Innymi (nawet, jeśli podejrzewa, że rodzą się oni być może tylko w jego wnętrzu, pozostając jedynie produktem jego wyobraźni). Poprzez takie działania zmienia status rzeczywistości, powołując nieokreśloność, wytwarzając niepewność, rysując niejednoznaczność.

Ukazuje się przed widzem spektakl w manierze performatywnej demonstrujący, jak poprzez performans (rozgrywany jednak wciąż na teatralnej scenie) Henryk nie może dotknąć prawdy bytu. Toczy się tragedia niemożliwej tragedii. Czy jest wyjście z takiego zapętlenia?

Wydaje się, że Gombrowicz nie tylko napisał sztukę o pułapce teorio-poznawczej, ale nas w nią złapał. Pokazał nam fałszywe tropy (prawdziwe tylko w ramach danego świata, tej sceny wewnętrznego teatru). Henryk, poszukując prawdziwości i prawdy, nie określił sytuacji, w której się znalazł, nie zdobył wiedzy, nie stworzył jednoznacznego obrazu świata, w końcu nie zdołał zdefiniować i siebie. Napotkał rów teatralnej ramy, zaplątał się w materiał teatralnej kurtyny, nie wyszedł ze swego wnętrza w oczekiwany autentyczny, zewnętrzny, prawdziwy świat, pozostał zarówno w teatrze bez świata, jak i utkwiał w manierze performansu – rozgrywanego w nadziei na dotknięcie prawdy, w istocie zachodzącego tylko na teatralnej scenie.

Rozpadł się więc topos teatru świata, manierą okazał się powołany przez Henryka performans. Gombrowicz rozegrał *Ślub*, wprowadzając także i płaszczyznę trzecią. Pokazał świat stwarzany performatywnie.

Ma rację Michał Paweł Markowski, kiedy próbując zastosować terminologię teatralną do pojęcia Gombrowiczowskiego świata deformacji, pisze:

Społeczna interakcja jest możliwa, gdy na scenie zjawiają się już aktorzy, a więc gracze, którzy – zanim jeszcze zaczynają grać – wiedzą, kim są. U Gombrowicza jest odwrotnie, nikt nie wie, kim jest, nie tylko na początku gry, ale i na jej końcu⁶.

Autor *Czarnego nurtu* zatrzymuje się w pół drogi prowadzącej do performatywności, paradoksalnie właśnie wtedy, gdy używa teatralnej terminologii. Pisze: „Teksty wystawiają nas także na niezrozumiałość życia”. Pojęcie „świat wystawiony” bardzo trafnie w książce Markowskiego skomentowany, nie ujawnia jednak, niestety, podstawowego znaczenia – wystawiany, to prezentowany scenicznie. Nie tylko więc, jak chce Markowski, człowiek może być „wystawiony na niezrozumiały spektakl świata”, ale i sam świat, jak kiedyś pisałam, może być teatralny, czyli wystawiony jak sztuka, jak dramat, sztuczny jak stara dekoracja, zmienny niczym upozowane żywe obrazy powoływanej scenerii, a nawet po Witkacowsku rozchybotany, jawiący się jako pozór. To świat wystawiony dla człowieka, który ustanawia go wciąż na nowo w performatywnym akcie stwarzania.

Gombrowicz pisał *Ślub* w 1946 roku, wydał w 1953, a więc blisko mu w swych rozpoznaniach na przykład do dramaturgii Harolda Pintera, który w latach pięćdziesiątych tworzył dramaturgię młodych gniewnych, spokrewnioną przecież z teatrem absurdu i w niej właśnie zastosował podobny model tworzenia, z pozoru tylko teatralnej, a w istocie performatywnej zasady nierozstrzygalności świata. Niewiedza, niepewność, niezdecydowanie tworzyły przecież wtedy dramaturgię pokartezjańską. To właśnie Pinter wciągnął nas w rzeczywistość performatywnego dramatu znoszącego możliwość jednoznacznych rozstrzygnięć.

Tradycyjna scena zamyka w świecie pozorów, budując jednak przede wszystkim dylematy wewnętrzne pozostające po stronie bohaterów, którzy, jak Henryk, uparcie pragną rozstrzygać ontologicznie świat, wymykający się im, zastawiając także stale pułapki na ich własne rozumowanie. Stąd Henryk tak często dystansuje się wobec swoich własnych wypowiedzi, chce na nie koniecznie popatrzeć z boku, oglądając pod kątem, z ukosa. Świat, który mu się zjawia, nie może jednak być zobaczony z zewnątrz; Henryk tkwiący w jego okowach nie ma możliwości ujęcia go w nawias, nie jest w stanie potraktować z pozycji metajęzyka. Jego komentarze są zawsze wewnętrzne, nigdy nie dochodzą spoza sceny. Także wszystkie opozycje, które buduje, przestają być pod wpływem jego zachowania

⁶ M.P. Markowski, *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Kraków 2004, s. 334.

wań opozycjami. Działania podejmowane przez Henryka (np. słynna scena z kwiatem, którym nieoczekiwanie Henryk połączył Manię i Władzia) mają znamiona performatywności – w gestach i wytworzonej sytuacji rodzi się nieistniejąca, ale właśnie powołana relacja między Manią a Władziem.

Wydaje się, że Gombrowicz, niczym Kantor, ustawił na scenie swojej literatury maszynę performatywną do grania i kazał wykorzystać ją najpierw swoim bohaterom, a dopiero potem zastosować w budowaniu spektaklu interpretacji swoim czytelnikom/widzom. Między autorem a widzami stają bohaterowie jego utworów, którzy, niczym studenci u Kantora wypróbowujący manierę konstruktywistyczną i surrealistyczną w teatrze, podjęli się budowania świata na sposób performatywny. Chciałoby się jednak powiedzieć – w manierze performatywnej. Świat Gombrowicza nie kończy się na działaniach bohaterów, idzie tu nie o ich dusze, ale o nasze. Zastawiona na bohaterów pułapka performatywnego budowania spektaklu świata przedstawionego – zaryzykuję to stwierdzenie – okazuje się jedynie realizowaną za pomocą pokazanej niewidocznej maszyny wytwarzania świata literackiego manierą performatywną. Dlatego właśnie wszystko w tym świecie jest takie sztuczne, nienaturalne, pokręcone, bo na swój sposób manieryczne. Gombrowicz najpierw wprawił maszynę performatywną w ruch, a potem kazał ją zobaczyć i poznać jej działanie (a nawet uzyskać wobec niej dystans) – z pozoru od zewnątrz, poprzez refleksję metajęzykową, poprzez chwyt teatru w teatrze, w regułach metadramatu oswoić świat.

W istocie Gombrowicz skonstruował w *Ślubie*, dlatego uważam, że jest on najbardziej mistrzowskim dramatem pisarza, wielopoziomowy układ odniesienia, który zakłada uruchomienie performatywności rozumianej szerzej niż tylko jako performatywna moc języka w ujęciu Austińskiego lub rozegrany performans. Performatywność oznacza tu stwórczą moc literatury (odgrywającej referencjalność, powołującej istniejące światy, czyniąc z nich równocześnie rzeczywistości możliwe, znoszącej opozycję prawdy/fikcji, wprowadzającej antybinarny model poznania itp.). Zaczyna on działać dopiero wtedy, gdy rozpatrywać zaczniemy *Ślub* w kontekście kryzysu metadramatu⁷.

Prawie wszyscy interpretatorzy *Ślubu* zwracają uwagę na podwójny status komentarza, który równocześnie należy i nie należy do tekstu głównego dramatu. Jeśli autor streszcza ideę dramatu, to w jakim celu? Jeśli rozwija i tłumaczy swój zamysł, to po co pisze dramat? A może chce określić swoją nadrzędną pozycję, ale mu się i to nie udaje. Nie ma bowiem autorytatywnego głosu w dramacie (ta formuła literatury po prostu

⁷ Szerzej o kryzysie metadramatu pisałam w artykule *Pinter performatywny*, „Polonistyka” 2010, nr 7.

go wyklucza). Gombrowicz nie mógł o tym nie wiedzieć. Więc po co wybrał dramat jako środek wyrazu? Wydaje się, że Gombrowicz dobrze wiedział, dlaczego *Ślub* ma rozgrywać się jako dramat, który zawiera komentarz. Wraz z kryzysem metadramatu Gombrowicz nie opowiedział, ale zademonstrował na sposób dramatyczny utratę pewności i niewiedzę, także własną. Wplątał siebie w siatkę sztuki, by móc zademonstrować, jak działa performatywizm pokazany nie z pozycji maszyny do wytwarzania performansu, ale rozegrany jako tragedia epistemologii (nie tragedia epistemologiczna, ale tragedia epistemologii). Tragedio-farsa nowej epistemologii negatywnej, w której w miejsce prawdy, pewności i wiedzy zjawiają się nierozstrzygalność, antybinaryzm, sekret. Gombrowicz stanął w nie-miejscu, w przejściu, w holu teatru po to, by zobaczyć pułapkę sekretu własnej sztuki, którą kreował, a która oto wraca do niego niegotowa, niepełna, jako możliwość.

Gombrowicz ustawił dwie maszyny performatywne – jedną wniósł na scenę, podczas gdy druga pracowała w miejscu dramatu, po stronie literatury. I tak dramat i teatr ustanowiły jedność performatywnego działania. Gombrowicz prowokuje pytania Jacques'a Derridy o istnienie centrum, o parergon, margines, czyli o wszystkie pojęcia, które stawiają pod znakiem zapytania możliwość zastosowania metajęzyka. Aby metajęzyk mógł się rozwijać, potrzebujemy świadomości istnienia opozycji wnętrza i zewnątrz, poczucia autorytetu, zdolności posiadania wiedzy pewnej. W *Dramacie i teatrze absurdu w Polsce* napisałam, że „świat Henryk wprowadza z wnętrza” i dodać trzeba – on do wnętrza powraca. Bliska mi wtedy była idea Księgi w interpretacji Thomasa Mertona, który zwracał uwagę „Niech będzie koniec Księgi, nie poszukiwań”⁸. Tragedią Henryka jest fakt, że nie może wyjść z teatru, obserwując swoje wysiłki, by ujrzeć „jasno w zachwyceniu”. Świadomość pułapki teoriopoznawczej, w którą wpada Henryk, sytuują *Ślub* także poza odczytaniem epistemologicznymi, co proponuje na przykład Januszkiewicz, postrzegając *Ślub* jako dramat o nihilizmie.

Ujawnione w *Ślubie* opozycje stają się aporiami, rządzi tu figura chiazmu: człony opozycji wikłają się wzajem w siebie, spotykają się w splocie, czy raczej w suple, którego rozwiązać nie sposób. Udziałem Henryka staje się zatem metafizyczne wątplenie wyrosłe z nieusuwalnego poczucia nieprzejrzystości, zarówno bytu, jak i wartości⁹.

Jeśli zatem opisać dwa z pozoru skrajne modele: jeden teatralno-epistemologiczny (oparty na tradycyjnej epistemologii posługującej się kate-

⁸ T. Merton, *Siedem esejów o Albercie Camus*, przedmowa K. Bielawski, Bydgoszcz 1996, s. 6.

⁹ M. Januszkiewicz, *Horyzonty nihilizmu. Gombrowicz. Borowski. Różewicz*, Poznań 2009, s. 127.

gorią prawdy) i drugi performatywny (zakładający nierozstrzygalność fikcji/prawdy), okazać się jednak może, że nie opuszczamy wcale gruntu teorii poznania, tylko na wzór metafizyki negatywnej tworzymy rodzaj epistemologii negatywnej. Jeśli przyjąć, że filozofia nie jest tylko, jakby powiedział Gilles Deleuze, sztuką tworzenia pojęć i puszczania ich w ruch¹⁰, ale dostrzec, jak chciał Michel Foucault, że „filozofia jest teatrem”¹¹, będzie można zobaczyć, jak rozgrywa się ona w praktyce na deskach teatralnej sceny.

Powiedzmy na początek (w ogromnym uproszczeniu i skrócie) tak – model teatralno-epistemologicznego odczytania *Ślubu*, w którym dominowała niemożność wyjścia z pułapki sceny, by dotrzeć do świata, pojąć jego istotę i tym samym zrozumieć także i siebie, zakładał tradycyjny model epistemologii, która posługuje się jako podstawowym odwołaniem kategorią prawdy oraz tradycyjny model teatru posługujący się kategorią gry, a nawet tradycyjnego ujęcia filozofii jako zespołu twierdzeń o świecie. Dla tak pojętych rozważań teoriopoznawczych istnieje jeszcze pojęcie Księgi, ale, jak u Mertona, jest też rozgraniczenie na prawdę Księgi i rację poszukiwań trwających po jej końcu. *Ślub* daje się zatem odczytać jako tęsknotę za prawdą, jako tragedię teatru, jak to kiedyś nazwałam, „bez świata”. Kategorię tęsknoty uznać można za podstawę, wpisującą *Ślub* w tradycję (którą Gombrowicz sam wyprzedził) dramatu/teatru absurdu (ileż cierpienia z powodu niemożności dotarcia do istoty rzeczy, braku nadziei na takie dokonania, jest w świecie Becketta czy Ionesco). Kategoria tęsknoty jest spoiwem nie pozwalającym łatwo opuścić nadziei na ostateczne poznanie i zrozumienie. Wszystko to rozgrywa się w dramatach, mając początek we wnętrzu, akcja dramatów idzie od wewnątrz, by rozbić się w pustce przestrzeni, ku której się kieruje. Jeśli i my przyjmujemy ten interioryzujący ogląd, staniemy się zakładnikami patrzenia subiektywnego, od wewnątrz.

Natomiast model epistemologii negatywnej, performatywności oraz filozofii rozumianej jako teatr (ale teatr znoszący myślenie dialektyczne, widziany przez Deleuze’a w opozycji do „teatru przedstawienia” jako „teatr powtórzenia”¹², czy ujmowany przez Derridę jako teatr wyznaczony przez Antonina Artauda¹³, teatr powiedzmy bliższy performensowi) prowadzi do przyjęcia w miejsce prawdy pojęcia sekretu.

¹⁰ Por. B. Banasiak, *Bez różnicy*, [w:] G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 1997, s. 18.

¹¹ M. Foucault, *Theatrum Philosophicum*, [w:] tenże, *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, tłumaczenie i wstęp D. Leszczyński, L. Rasiński, Warszawa–Wrocław 2000.

¹² G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, s. 39.

¹³ J. Derrida, *Teatr okrucieństwa i zamknięcie przedstawienia*, [w:] tenże, *Pismo i różnica*, przeł. K. Kłosiński, Warszawa 2004, s. 403-435.

Gombrowicz, można by powiedzieć za Georges'em Didi-Hubermanem¹⁴, ustanowił performatywnie obszar wiedzy jako nie-wiedzy oraz dodajmy w świetle refleksji posthumanizmu – obszar ludzkiego wobec tego, co nie-ludzkie. Na oba te problemy zwracali uwagę współcześni krytycy, znawcy twórczości Gombrowicza¹⁵. W dyskusjach po ukazaniu się książki Markowskiego podkreślano wielokrotnie, że jej autor przekształcił nasz obraz pewnego siebie Gombrowicza-reżysera na wizerunek niepewnego pisarza, próbującego różnych literackich zachowań związanych z kreowaniem obszaru niewiedzy. To bardzo cenne spostrzeżenie, ale równocześnie wymagające komentarza.

Bardzo słusznie Markowski, przywołując Gombrowiczowską aporię – polegającą na zderzeniu nierozstrzygalnych sprzeczności między chęcią bycia w życiu mętnym, nijakim, bezradnym, zagubionym na bezdrożach a pragnieniem istnienia na papierze jako świetnym, zabawnym, tryumfującym, oczyszczonym – traktuje ją jako ekscentryczną inscenizację¹⁶. Sądzę jednak, że to nie Gombrowicz doprowadzi myślenie o nie-wiedzy, wątpieniu i niepewności do końca. Uczyni to w pełni dopiero Tadeusz Różewicz poprzez całkowite splątanie dyskursu o tożsamości i dyskursu o tworzeniu. Jeśli istnieje prawdziwy dramat pokartezjański, to rozgrywa się on właśnie na scenie Różewicza. Jeśli istnieje dramaturgia niepewności, to stworzy ją dopiero pełen skreśleń i chwytów korekcji scenariusz Różewicza. Jeśli istnieje pisanie performatywne, to Różewicz osiąga pełny jego wymiar. Obaj pisarze zaczynają od uspójniania sprzeczności, likwidowania opozycji binarnych, prezentowania pozornych antynomii, rozgrywania teatralnych inscenizacji i w końcu obaj podejmują performatywne budowanie tożsamości. Gombrowicz do takiego teatru zmierza powoli (raczej o nim pisze, jedynie w *Ślubie* – demonstruje), Różewicz osiąga go już w pełni (splatając dyskursy, splątuje także sztuki).

Kantor ustawił na scenie konstruktywistyczną maszynę do gry jako zadanie do rozegrania przez studentów. Wydaje się, że Gombrowicz podobnie ustawił na scenie performatywną maszynę, by zmusić swoje postacie?, nas? do zagrania na niej. Gombrowicz w *Ślubie* pokazał wieloaspektowość performatywnego działania dramatu w kontekście zniesienia reguł metateatru. Poprowadził swą sztukę od zbudowania dystansu wobec reguł performansu widzianego jako maniera po oddziaływanie performatywności jako kategorii związanej z epistemologią negatywną powołującą w miejsce prawdy pojęcie sekretu.

¹⁴ G. Didi-Huberman, *Przed obrazem*, Gdańsk 2011.

¹⁵ Por. dyskusję w „Tygodniku Powszechnym” z 9 maja 2004 (z udziałem Jerzego Jarzębskiego, Janusza Margańskiego i Michała Pawła Markowskiego).

¹⁶ M.P. Markowski, *Czarny nurt...*, s. 18.