

# **Upadek władcy. Temat, motywy i polskie toposy w scenicznej paraboli St. I. Witkiewicza „Gyubal Wahazar” (1921)**

Brigitte Schultze

*Brigitte Schultze*

**Upadek władcy  
Temat, motywy i polskie toposy  
w scenicznej paraboli  
St. I. Witkiewicza  
*Gyubal Wahazar* (1921)<sup>1</sup>**

W literaturze polskiej nietrudno o literackie warianty podstawowego motywu europejskiej kultury – „upadek władcy”. W dra-

---

<sup>1</sup> Poniższy artykuł stanowi skróconą i miejscami zmienioną wersję rozprawy *Machtbesitz und Machtverlust als Kontinuum: Thema, Motivstruktur und polnische Topoi in St. I. Witkiewiczs Bühnenparabel „Gyubal Wahazar” (1921)*, która ukaze się w zbiorze *Der Sturz der Mächtigen. Zu Struktur, Funktion und Geschichte eines literarischen Motivs*, pod red. Th. Wolpersa, Göttingen 1998. Rozprawa powstała w ramach prac komparatystycznego zespołu Akademii Nauk w Getyndze, który już od 18 lat zajmuje się problematyką motywów jako „stałych fenomenów” literatury. Znajdują się w nim wybitni znawcy przedmiotu (m.in. Elisabeth Frenzel, autorka podstawowych dzieł: *Motive der Weltliteratur* i *Stoffe der Weltliteratur*) i przedstawiciele takich dyscyplin, jak klasyczna filologia, mediewistyka, germanistyka, romanistyka, anglistyka, skandynawistyka, amerykańistyka i historia sztuki. Dzięki wspomnianej rozprawie po raz pierwszy przedmiotem zainteresowania tego zespołu stała się polska literatura. W czasie dyskusji okazało się, że dla wielu jego członków nawet najwybitniejsze dzieła literackie sąsiadów wciąż jeszcze stanowią ziemię nieznaną.

macie Witkacego *Gyubal Wahazar* stanowi on centralny temat<sup>2</sup>, jakiemu podporządkowana jest znaczna liczba innych motywów<sup>3</sup>, odsyłających często do dwóch – czy nawet trzech – równorzędnych kontekstów, co stanowi specyficzną cechę i zarazem „mocną stronę” polskiej literatury. Witkiewiczowskie motywy funkcjonują bowiem równocześnie w międzynarodowym kontekście, w odmiennym od niego kontekście polskiej literatury i kontekście typowym dla jego własnej twórczości. W przypadku „typowo polskich” motywów można w wielu wypadkach mówić wręcz o „toposach”. Choć prowadzi to do wymaganej przez twórców historycznej awangardy (jak Ezra Pound czy Tadeusz Peiper) wieloznaczności, niewtajemniczeni w specyfikę polskiej literatury i kultury odbiorcy często mają trudności z „rozszyfrowaniem” typowo polskiej topiki oraz indywidualnego kodu Witkacego. Poniższy tekst wskazuje „miejsca” sprawiające obcokrajowcom najwięcej kłopotów. Tytułem wstępu warto też przypomnieć, że specyficzna forma i sposób zastosowania motywów u Witkiewicza mają wyraźne cechy świadomej konstrukcji, co zbliża ją do estetycznych założeń formistów. Dlatego słusznie zwykło się traktować *Gyubala Wahazara* jako utwór szczególnie spójny i formalnie domknięty. Demonstracje posiadania władzy (za pomocą wszystkich teatralnych systemów znakowych) i dyskursy na jej temat charakteryzują tu zarówno poziom makrostruktury, jak mikrostruktury, poczynając od „sztucznie” utworzonego imienia głównego bohatera. Już w nim samym można wyróżnić co najmniej trzy sygnały wskazujące na fenomen władzy. Imię „Gyubal” zdaje się pochodzić od „Gyula”, węgierskiej formy imienia „Juliusz”<sup>4</sup>, dzięki czemu zostaje przywołana modelowa postać władcy – Juliusz Cezar, o którym Gyubal wspomina już w I akcie dra-

---

<sup>2</sup> Przez określenie „temat” rozumie się tutaj centralny dla rozwoju akcji zespół zdarzeń, który jednocześnie decydująco wpływa na sens całości. Jako mniejsze jednostki sensu podporządkowane zostają mu motywy. Por.: J. Sławiński *Temat*, w: *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1988, s. 530.

<sup>3</sup> Nazwą „motywy” obejmuje się mniejsze, „powracające stałe fenomeny” (Theodor Wolpers *Das Selbst und die Politik. Gattungs- und Motivinnovation in Shakespeares Geschichtsdrama „Henry IV, Part I”*, w: *Gattungsinnovation und Motivstruktur*, Göttingen 1989, część 1, s. 32), które „definiowane są przez co najmniej dwa elementy i łączą je relację”, (Ulrik Mölk *Motiv, Stoff, Thema*, w: *Das Fischer-Lexikon: Literatur*, pod red. H. Rickelefsa, Frankfurt/Main 1996, t. 2, s. 1320).

<sup>4</sup> D. Gerould *Witkacy. Stanisław Ignacy Witkiewicz as an Imaginative Writer*, Seattle 1981, s. 154.

matu. Wymienia wówczas wywiedzione z imienia własnego Cezara *nomen appellativum* – „cesarze i królowie” – przechodząc niezwłocznie do dalszych wyjaśnień: „Jestem geniusz życia tak wielki, że Napoleon, Cezar, Aleksander i tym podobne fidrygasy – to jest nic wobec mnie”<sup>5</sup>. Jak przyjmują witkacolodzy, w nazwisku bohatera Witkacego – „Wahazar” – zawiera się tureckie słowo „wezyr”<sup>6</sup>. Wprowadzone w jego obręb i wymawiane ze spienionymi ustami „ha” należy, zwłaszcza na Polinezji i w Indonezji, do „języka władzy”<sup>7</sup>. Lecz na tym kończą się sygnały władzy, ustępując miejsca sygnałom mniej dla Gyubala korzystnym. Już bowiem jego nazwisko zawiera dość wyraźnie słyszalny czasownik „wahać się”, co daje do zrozumienia, że władza dyktatora jest zagrożona i krótkotrwała. Andriej Bazilewskij, tłumacz Witkacego na rosyjski, wręcz nazywa Wahazara „demonem wątpliwości”<sup>8</sup>. W ten sposób już samo imię, jakie swojemu bohaterowi nadał autor, okazuje się równie wieloznaczne i ambiwalentne, jak cała jego twórczość.

„Upadek władcy” to podstawowy temat *Gyubala Wahazara*. Podporządkowana mu została nie tylko znaczna liczba motywów, ale również cały szereg teatralnych systemów znaczących (kolor, światło, gestyka, proksemika). Niewerbalne znaki teatralne nie nastęrczają zwykle specjalnych trudności nawet odbiorcom należącym do innej kultury. W przypadku motywów sytuacja wygląda zupełnie inaczej. Wiele z nich należy albo do starej, międzykulturowej tradycji i równocześnie typowo polskiej topiki, albo też stanowi część europejskiej kultury i zarazem element specyficzny dla twórczości Witkiewicza. Poza tym istnieją także wyłącznie polskie słowa-klucze, jak na przykład „cham”<sup>9</sup>, z którymi nawet czytelnicy sąsiednich krajów nie bardzo po-

<sup>5</sup> S. I. Witkiewicz *Gyubal Wahazar, czyli na przetęczach bezsensu. Nieuuklidesowy dramat w czterech aktach*, w: tenże *Dramaty*, Warszawa 1962, t. 1, s. 528. Dalej cytaty według tego wydania, w nawiasach odpowiednie numery stron.

<sup>6</sup> D. Gerould *Witkacy*, s. 154.

<sup>7</sup> Birgitt Rottger-Rössler, ceniona etnografka z Getyngi (specjalizująca się m.in. w badaniach zwyczajów mieszkańców Malezji), na pytanie w sprawie „haaa” w tym dramacie odpowiedziała: „Tylko tym, którzy posiadają władzę, przystoi takie haaa”.

<sup>8</sup> A. Bazilewskij *A Digression on „Gyubal Wahazar”*, w: *Witkacy w teatrze końca wieku*, pod red. V. E. Chudzińskiego, Kraków 1992, s. 50.

<sup>9</sup> Por.: B. Schultze *Innereuropäische Fremdheit: der polnische „cham” – übersetzt und umschrieben, fremdgehalten und akkulturiert*, w: *Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen*, pod red. D. Bachmann-Medick, Berlin 1997, s. 140-161.

trafią sobie poradzić. Dla zilustrowania powyższej skomplikowanej materii europejskich, polskich i Witkacowskich motywów wystarczy kilka przykładów. Swintusia to wcielenie transkulturowego motywu „starego i mądrego dziecka”<sup>10</sup> oraz modernistycznego motywu „nim-fetki”<sup>11</sup>. A prócz tego – co dla *Gyubala Wahazara* niezwykle istotne – należy ona do typowego arsenału postaci Witkacego – jako dziecko obdarzone możliwością kontaktu z tantym światem. Dlatego Daniel Gerould proponował, by nazwać ją romantycznym określeniem *child-witness*<sup>12</sup>.

Sam Gyubal Wahazar natomiast reprezentuje międzykulturowy motyw obalonego tyrańca<sup>13</sup>, zaś w *dossier* postaci Witkacego trzeba go włączyć do grupy tytanów<sup>14</sup>. Dlatego też ostatnim wysiłkiem próbuje Gyubal ratować wartości indywidualne w świecie zbliżającej się dominacji szarej masy i powszechnego zrównania (rycerz broniący zagrożonych wartości to przecież jeden z bardziej polskich kulturomów!). Witkacowski tytan próbuje również kilka razy osiągnąć umykającej mu wciąż „tajemnicy istnienia”, doświadczyć „jedności w wielości”<sup>15</sup>. Wydaje się jednak, że poza wszystkim Gyubal Wahazar to w pierwszym rzędzie „cham”; „dziki cham”, jak sam siebie nazywa. To daleki spadkobierca biblijnego Chama, jednego z trzech synów Noego. Posiada też fizyczną prezencję chama-chłopa, któremu nie w głowie nadmierna troska o piękno ojczystej mowy. Nie dość na tym. Gyubal Wahazar należy do częstego w polskiej literaturze XX wieku typu plebejskiego „chama u władzy”<sup>16</sup>. I właśnie te wszystkie elementarne motywy

---

<sup>10</sup> T. Wolpers *Familienbindung bei Shakespeare: Motivübersicht zum Gesamtwerk und Analysen zum „Hamlet” und „Lear”*, w: *Familienbindung als Schicksal. Wandlungen eines Motivbereichs in der neueren Literatur*, pod red. Th. Wolpersa, Göttingen 1996, s. 21.

<sup>11</sup> A. van Crugten *Préface*, w: *Stanisław Ignacy Witkiewicz, Théâtre Complet*, Lausanne 1969, t. 1, s. 28.

<sup>12</sup> D. Gerould *Witkacy*, s. 53 i n.

<sup>13</sup> Por.: E. Frenzel *Tyrannie und Tyrannenmord*, w: *Motive der Weltliteratur*, Stuttgart 1976, s. 695-713.

<sup>14</sup> J. Ziomek *Personalne dossier dramatów Witkacego*, w: *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, pod red. M. Głowińskiego, J. Sławińskiego, Wrocław 1972, s. 101.

<sup>15</sup> Por.: M. Soin *Filozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wrocław 1995.

<sup>16</sup> Por.: B. Schultze *Cham dochodzi do władzy: zmiana paradygmatu w polskiej literaturze XX wieku*, w: *Literatura i władza*, Warszawa 1996, s. 91-115.

wu tyrana zwykle należy obcokrajowcom długo objaśniać. Jeszcze jeden przykład. Zdrada oraz przemiana czy transformacja należą do najstarszych transkulturowych motywów. Lecz fakt, że to również bardzo skomplikowane toposy polskiej kultury, należy już przybliżyć odbiorcom poza granicami Polski<sup>17</sup>. Podobnie jak inne typowe toposy: „rycerza straconej sprawy”, „bohatera obarczonego misją” czy „bohatera w rozterce”<sup>18</sup>. A przecież zarówno te, jak i inne składniki polskiej tradycji pojawiają się w *Gyubalu Wahazarze* najczęściej w parodystycznym wykrzywieniu, co sprawę dodatkowo komplikuje i znacznie utrudnia recepcję dramatu poza granicami kraju.

Wydaje się zatem bardzo istotne, by pamiętać o tym, że wiele transkulturowych motywów – specyficznie dookreślonych – należy do tradycji właściwej jedynie polskiej kulturze. Równie wiele transkulturowych motywów znajduje swoje bardzo charakterystyczne wcielenie w literackiej i malarskiej twórczości Witkiewicza. Obok takich, które zapożyczył z etnografii, wymienić można na przykład te, które wprowadził w zupełnie nowe konteksty – biologii, fizyki czy matematyki. W *Gyubalu Wahazarze* naukowe dysputy i dyskursy przebiegają w taki sposób, jakby zostały zaprogramowane aż do końca obecnego tysiąclecia<sup>19</sup>. Trudno przy tym określić jednoznacznie genezę tej pod wieloma względami profetycznej paraboli o dyktatorze. W tym kontekście najbardziej istotne wydaje się jej pokrewieństwo z *Królem Ubu* Alfreda Jarry<sup>20</sup>. Z całego szeregu analogii dość wymienić te najbardziej rzucające się w oczy: fizyczna prezencja grubego i niezdarnego Ubu ujawnia się u Gyubala najbardziej, kiedy napompuje się władzę; kukła Wahazara, z którą bawi się i tańczy Swintusia, zdaje się natomiast przypominać rodowód Króla Ubu wywodzony z teatru marionetek; zaś obsce-

<sup>17</sup> Por.: B. Hammerschmid, B. Schultze *Inszenierte Kultur: Mahlzeiten in Gombrowicz's „Ferdydurke” – polnisch und deutsch*, w: „Kwartalnik Neofilologiczny” 1996 nr 43, s. 147-178; oraz: S. Chwin *Literatura i zdrada. Od „Konrada Wallenroda” do „Matej Apokalipsy”*, Kraków 1993.

<sup>18</sup> Por.: B. Schultze „*The Time is out of Joint*”: *The Reception of Shakespeare's „Hamlet” in Polish Plays*, „New Comparison” 1989, s. 99-113.

<sup>19</sup> Por.: A. Bazilewskij *A Digression...*, s. 50

<sup>20</sup> Por.: B. Schultze *Stanisław Ignacy Witkiewicz's Dramen im internationalen Übersetzungsvergleich. Am Beispiel der Bühnenparabel „Gyubal Wahazar”*, w: *Slavistische Studien zum XI. internationalen Slavistenkongreß in Preßburg /Bratislava*, Köln 1993, s. 455-489.

niczne i zarazem poetycko zdeformowane *merdre* Ubu powraca w dramacie Witkiewicza w formie seryjnych i wymyślnych przekleństw Gyubala („Ty wągrowaty gnidoszu!!!! [...] Ty stara ropucho i ty zdegenerowany miejski chamie”, s. 528). Już tych kilka przykładów dobitnie dowodzi, że bardziej szczegółowe porównanie dramatu Alfreda Jarry i *Gyubala Wahazara* mogłoby przynieść ciekawe rezultaty.

W dalszej części wywodu najpierw zostanie przedstawiona klasyfikacja grup motywów oraz niektóre z pełniących szczególną funkcję w przedstawianiu „upadku władcy”. Tytułem przykładu wskazane też zostaną niewerbalne znaki teatralne, jakie w analizowanym dramacie należą do dyskursu władzy, a także rozwój motywów i znaków teatralnych w miarę postępu scenicznej akcji. Pozwoli to wyodrębnić te znaczenia, które Witkacy w swoim dramacie o „upadku władcy” wysunął na plan pierwszy. Ważne przy tym będą tyleż zewnętrzne, co wewnętrzne motywy upadku tyra.

Do najważniejszych grup motywów w *Gyubalu Wahazarze* należą motywy postaci, a obok nich motywy przestrzeni, sytuacji i akcji (zmiana, zdrada), tak zwane „motywy emocji” (czekanie, strach) oraz tradycyjne motywy poboczne, jak motyw listu, tańca śmierci itp. W *dossier* personalnym dramatów Witkiewicza należy Gyubal Wahazar do kategorii tytanów. Tytan zaś zwykle próbuje powstrzymać zbliżający się katastrofalny upadek europejskiej kultury, a jako indywiduum stanowi przeciwieństwo zagrażającej w najbliższej przyszłości szarej masy. Jako indywiduum tytan powinien i może starać się osiągnąć „tajemnicy istnienia”, by choć na mgnienie oka poznać rozkosz metafizycznego przeżycia. Lecz Gyubal Wahazar to nie tylko tytan, lecz również polski cham („dziki cham”), „cham u władzy”, jak w wielu innych współczesnych polskich tekstach. Łączy się z nim także, charakterystyczny między innymi dla historycznej awangardy, motyw lalki czy kukły<sup>21</sup>. Za jej sprawą zaś pojawia się znany już co najmniej od czasu romantyzmu motyw sobowtóra. Również z postacią Świntusi wiąże się wiele transkulturowych motywów, jak na przykład wspomniany motyw „starego i mądrego dziecka” czy „nimfetki”. Przede wszystkim jednak Świntusia to dziecko, które ma kontakt z siłami pozaracjonalnymi, jest zatem

---

<sup>21</sup> Por.: D. Borchmeyer *Theater und Literatur*, w: *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, Tübingen 1994, s. 420-424.

– by znów posłużyć się określeniem Geroulda – prawdziwym *child-witness*. Oczywiście tę listę dałoby się z powodzeniem rozszerzyć o wiele jeszcze innych podobnych motywów.

Do niewerbalnych znaków teatralnych, które dodatkowo wspierają temat posiadania i utraty władzy, należy w *Gyubalu Wahazarze* przede wszystkim proksemika (czy szerzej: cały system kinezyczny), a także kostiumy, kolory i światło. Nieustanne przechodzenie od wzmocnienia władzy do jej osłabienia znajduje na przykład odbicie w zmianach znaków ciała: wrzeszczący i toczący pianę z pyska „cham-dyktator” wypełnia aż po brzegi swój kostium, podczas gdy jako wyczerpany władca, pokornie prosząc o szklanekę wody, zdaje się ginać w zbyt obszernych fałdach; przyklęknięcie lub padanie na brzuch w czasie składania należnego władcy hołdu to również dobitny dowód posiadania władzy lub bycia wiernym poddanym. Właśnie ten akt wiernopoddańczego hołdu stanowi swoistą i spójną zbitkę znaczeniową, która przez cały czas towarzyszy „upadkowi władcy”<sup>22</sup>. Ważną rolę w sygnalizowaniu przejścia od władzy do bezsilności, czy nawet utraty świadomości, odgrywają znaki proksemiczne, a przede wszystkim sposób, w jaki postacie dostają się na scenę i z niej wydostają. Bardzo często – niby wprawione w ruch jakąś anonimową siłą – wpadają tu jak z katapulty. Kiedy Kwibuzda pojawia się po raz pierwszy, „wlatuje” przez drzwi „kopnięty z całej siły”. W III akcie Wahazar dostaje się do więzienia: „wepchnięty przez kogoś z góry”. Na szczególną uwagę zasługują przy tym powracające w całym tekście pary niejednoznacznych czasowników: „wpaść” / „wpadać” i „wypaść” / „wypadać”. Czy chodzi w tym wypadku o ruch wykonywany przez postacie z własnej woli, czy też pod wpływem jakiejś obcej siły?

Pokazanie rozwoju motywów i teatralnych znaków na przestrzeni czterech aktów *Gyubala Wahazara* ze względu na skomplikowany charakter zagadnienia musi pozostać wstępnym szkicem. Akt I rozpoczyna się od wprowadzenia grupy motywów, złożonej z co najmniej trzech oddzielnych elementów: motywu przestrzeni – poczekalnia, motywu działania – przyjmowanie petentów, oraz czekania jako motywu emocji. Poczekalnia w funkcji motywu przestrzeni powróci w akcie IV, czy-

---

<sup>22</sup> O znaczeniu gestu klęknięcia w „języku ciała władzy” pisze Elias Canetti, *Masse und Macht*, Hamburg 1960, s. 453.



li ostatnim, dramatu, dzięki czemu akcja sceniczna zatoczy pełne koło. W teatralnym państwie „sześciowymiarowego kontinuum” zacznie się tym samym jeszcze raz wszystko od początku. Motyw przestrzeni, jaki w *Gyubalu* przyjmuje kształt poczekalni, wiąże się ściśle z motywem czekania, centralnym motywem całego dramatu. Nie chodzi przy tym jedynie o czysto życiowy kontekst, czekanie ma tu również wymiar egzystencjalny. Jak w *Czekając na Godota* Becketta, pojawiają się w *Gyubalu Wahazarze* intertekstualne odesłania do *Biblii* i *Boskiej Komedii* Dantego. (Jeśli zatem badacze wskazują na to, że dramaty i poglądy Witkacego na teatr zapowiadały już powojenny teatr absurdu, to mają tutaj najlepszy tego dowód: sens i cel ludzkiej egzystencji pozostają odwiecznym pytaniem). Że w dramacie Witkacego pojawiają się pytania egzystencjalne, sygnalizuje również wysoka częstotliwość występowania fakultatywnego w języku polskim czasownika „jest” („Tam jest ON!”)<sup>23</sup>.

Centralny motyw czekania o wymowie „egzystencjalnej” otwiera także akt II *Gyubala Wahazara*. Niektóre z uprzywilejowanych postaci, mając nadzieję, że ominie je tym razem operacja pełnego „odindywidualizowania”, czekają na pozwolenie otwarcia zapieczętowanych kopert z decyzją o swoim losie. Zaskoczeni nagłym wtrąceniem do więzienia poddani Gyubala czekają także w akcie III na jakąś pomyślną zmianę sytuacji. W akcie I większość petentów zajmuje postawę stojącą, niektórzy chodzą tam i z powrotem (tylko młynarz Kwibuzda siedzi na worku mąki). W akcie II tym, którzy zostali wpuszczeni do czerwonej pracowni władcy, pozwala się już usiąść. Natomiast w akcie III wszystkie postacie – łącznie z młynarzem-chamem Kwibuzdą oraz dowódcą straży przybocznej (który za chwilę zostanie rozstrzelany, czyli znajduje się w drodze na egzekucję) – leżą na więziennej słomie. Teatralne znaki ciała – stać, siedzieć, leżeć – doskonale zatem unaoczniają postępujący proces upadku. W akcie IV Gyubal Wahazar będzie już tylko czekał na śmierć, ba, nawet o niej marzył.

Powróćmy raz jeszcze do samego początku dramatu. Składanie petycji przebiega niezgodnie z przyjętymi zasadami nie tylko dlatego, że poddani Gyubala często muszą całymi dniami czekać na audiencję. Kiedy władca po raz drugi pojawia się w poczekalni, sam siebie przedstawia

---

<sup>23</sup> Por.: B. Schultze *Stanisław Ignacy Witkiewicz's Dramen...*, s. 467, 477-480.

w sposób przypominający charakterystykę postaci negatywnej („Tylko ja cierpię jak wszyscy diabli”, s. 529). Ten motyw zdaje się pełnić funkcję swoistej werbalnej *hybris*, parodiując monologi Konrada czy innych bohaterów romantycznych. Lecz Gyubal parodiuje również sam siebie, gdyż jego autocharakterystyka niesie już w sobie zapowiedź przyszłego „upadku władcy”.

Motyw sobowtóra pojawia się w chwili, kiedy cham Kwibuzda, bezkarnie pobiwszy pięściami ponoć autorytarnego władcę, wymusza na nim potrzebny mu podpis. To, że młynarzowi udaje się tak łatwo odebrać uprawnienia dyktatorowi, ma wiele przyczyn. Jedną z nich leży w „pokrewieństwie” duchowym obu chamów, ponieważ dyktator traci siły na rzecz swojego sobowtóra. Drugą w tym, że – jak wyjaśnia literat Fletricy Dumont – wahający się władca reaguje utratą przytomności na szybkie i zaskakujące go ataki. Ważne wydaje się przede wszystkim, że początkowy stan naładowania energią przechodzi u Gyubala w stan entropii<sup>24</sup>. Przejściowe osłabienie dyktatora podkreślają dodatkowo działania, jakie podejmuje jego lekarz Rypmann, który mierzy mu gorączkę, bada puls i podaje szklanekę wody sodowej.

Rozgrywający się w czerwonej pracowni akt II, w którym powtarza się motyw listów decydujących o losach poddanych, listów z pięcioma<sup>25</sup> żółtymi<sup>26</sup> pieczęciami<sup>27</sup>, pokazuje Gyubala u szczytu jego władzy. Lecz geneza i charakter jego mocy wydają się bardzo dwuznaczne. Wskazuje na to między innymi ambiwaletne znaczenie liczby „pięć” i koloru „żółtego”. Nim jeszcze dyktator wejdzie na scenę, pojawia się na niej Świntusia w towarzystwie ośmioletniego syna Donny Lubriki, Przyjemniaczka. Świntusia niesie naturalnej wielkości kukłę Gyubala, czyli beztrąsko bawi się jednym z sobowtórów władcy. W czasie zatem, gdy pieczęcie, czerwień sali i inne znaki wskazują na pełnię władzy, sam władca jest reprezentowany przez kukłę, która już wkrótce okaże się bardzo prosta w obsłudze i manipulacji. Świntusia kładzie ją, na przykład, na kolana matki, a kiedy Donna Scabrosa wstaje, kukła

<sup>24</sup> Odkryte w XIX wieku prawo entropii, czyli zasady termodynamiki, wywarło wpływ na wielu artystów. Por.: R. Goldt *Thermodynamik als Textem. Der Entropiesatz als poetologische Chiffre bei E. I. Zamjatin*, Mainz 1995.

<sup>25</sup> Por.: W. Kopaliński *Pięć*, w: *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 320.

<sup>26</sup> Por.: M. Lurker *Gelb*, w: *Wörterbuch der Symbolik*, Stuttgart 1985, s. 219.

<sup>27</sup> Por.: W. Kopaliński *Pieczęć*, w: *Słownik...*, s. 309-311.

łąduje na podłodze. To nad wiek mądre i jasnowidzące dziecko, za pośrednictwem kukły ma również bezpośredni dostęp do myśli Gyubala: „Wiem wszystko, co myśli, kiedy go targam za wąsy” (s. 541). Wreszcie Świntusia tańczy z kukłą i cieszy się tym, że Wahazar – jak powiada – „się ze mną bawi” (s. 542). Przy okazji każdej teatralnej inscenizacji reżyser musi rozstrzygnąć, w jaki sposób Świntusia podtrzymuje naturalnej wielkości kukłę, która musi być od niej większa. Jeśli w ogóle to robi, bo może na przykład ciągnąć ją, jak ogromną lalkę, za rękę czy włosy. Niezależnie od decyzji reżysera, będzie miała ona bezpośredni wpływ na interpretację całości przedstawienia.

Czas dalszego oczekiwania w II akcie na pojawienie się władcy zostaje wypełniony w ten sposób, że Świntusi pobiera się miarę na nowe suknie. Będzie je nosić w kolorze czarnym, żółtym i czerwonym, czyli we wszystkich trzech kolorach dominujących w królestwie Gyubala. Świntusia nosić więc będzie na sobie znaki dyskursu władzy, a tym samym stanie się dosłownie jej manekinem. Także motyw lalki zostaje tutaj znów podjęty bezpośrednio i wzmocniony. Oto Świntusia, gdy już skończy bawić się i tańczyć z lalką Wahazara, tańczy ze swoim „tajnym tatusiem”, zupełnie „jak małe dzieci” (s. 545). Powraca też motyw sobowtóra, kiedy Gyubal Wahazar pozwala córce bawić się ze sobą zupełnie tak samo, jak wcześniej z przedstawiającą go lalką: „Możesz się bawić ze mną jak z tą lalką” (s. 545). Dyktator spokojnie zatem przystaje na to, by dziecko, przy świadkach, traktowało go jak bezwolną lalkę. Świntusia odpowiada na to wyzwanie i za pomocą magicznego spojrzenia wprowadza władcę w rodzaj hipnozy. Wyzwolony z roli ofiary władzy i jej męczennika, traci Wahazar „samotność” silnych i zdaje mu się, że Świntusia zabrała go na dziewicze łono natury, gdzie widzi swojego sobowtóra jako „młodego człowieka” (s. 546). Lecz już wkrótce mowa ciała sygnalizuje powrót do poprzedniej pozycji władcy: Wahazar, który poddawał się hipnozie w pozycji siedzącej, znów się podnosi i pompuje „siłą sześćdziesięciu byków elektrycznych” (s. 547). Tym razem jednak bardzo szybko powraca do stanu utraty siły i entropii. Ojciec Ungenty namawia go wtedy, by zechciał umocnić swoją dyktatorską władzę za pomocą wiary, czy należałoby raczej powiedzieć – ideologii. Gyubal powinien również – padając na kolana – ukorzyć się przed nim. Nie zauważając nawet, że w ten sposób osłabia swoją pozycję władcy, Gyubal dopełnia żadanego aktu ukorzenia się w przytomności Ojca Ungentego. Kiedy zaś wreszcie zaczyna podejrzewać, że mógł podstępem zostać wciągnięty w jakąś

ciemną intrygę, daremnie próbuje podważyć znaczenie aktu ukorzenia się, interpretując go wyłącznie jako rodzaj teatralnej próby do sztuki pod tytułem *Henryk IV* i *Grzegorz VII*. Niestety, po raz kolejny nie uda się próba „ucieczki w teatr” po polsku. I Gyubal Wahazar będzie musiał się przyznać do błędu. „Moja pierwsza prawdziwa pomyłka w życiu” (s. 551) – powiada. Następują potem w akcie II takie sekwencje działań, w których powraca motyw zdrady, motyw lalki, transformacji i inne motywy odpowiadające za koherencję całej akcji. Wprowadzony zostaje również istotny motyw incestu, kiedy Świntusia rozpoznaje w dyktatorze własnego ojca. W ten sposób Witkacy wprowadza na scenę swoje ulubione perwersje.

Akt III rozpoczyna się od motywu przestrzeni – więziennej celi. Sytuacja oczekiwania w więzieniu wywołuje stany ostrej irytacji u tych, którzy uważali się dotąd za niezastąpionych pomocników dyktatora, czyli przede wszystkim u Morbidetto i Rypmanna. Szukają oni ciągle nowych, racjonalnych wyjaśnień swojej sytuacji i stale muszą je odrzucać jako niezupełnie wystarczające. Całkiem serio, lub tylko dla zabicia czasu, dyskutują też między sobą, czy rzeczywiście władza Wahazara jest jeszcze silna. Takie motywy, jak upadek i zdrada pojawiają się coraz częściej. W ten sposób „upadek władcy” zyskuje komentarz również na płaszczyźnie metajęzykowej. Na wpół przekabacony przez Ojca Unguentego, Gyubal Wahazar przyjmuje go do swojego konsortium „Wahazar, Unguenty and comp.” (s. 570). A podzielona tym sposobem władza prowadzi już wkrótce do upadku tyrana.

Z dominującym motywem przestrzeni IV aktu akcja wraca tam, gdzie się zaczęła – do poczekalni. Transparent, i przede wszystkim kostiumy, sygnalizują, że mamy teraz do czynienia z sytuacją podziału władzy: Unguenty i Gyubal noszą na przykład te same insygnia. Pierwsza replika, wypowiedziana – co istotne – przez Unguentego, wyklada zasady „postępującej zmiany warty”. Przy okazji motywu „oddanie czci władcy” widać wyraźnie, jak dalece Gyubal Wahazar utracił poprzednią pozycję dyktatora: na polecenie Rypmanna, i biorąc z niego przykład, wszyscy obecni – łącznie z Morbidetto – „padają na brzuch” (s. 576)<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> Ten charakterystyczny gest poddaństwa został wprowadzony przez prototypową dla „upadku władcy” postać – cara Aleksandra Wielkiego, o którym w dramacie Witkacego wielokrotnie się wspomina.

Znaki ciała, wyrażające oddanie czci i poddaństwo, mają tutaj o wiele mocniejszą wymowę niż poprzednie klękanie przed Wahazarem (kobiety właśnie na kolanach kilka razy składają mu prośby i petycje) oraz klękanie samego Wahazara. Wreszcie Morbidetto dusi śmiertelnie zmęczonego byłego tyrana. W ten sposób akcja *Gyubala Wahazara* pozornie dobiega końca. Na scenie znajdują się przecież – zgodnie z tradycyjnym komediowym zakończeniem – dwie pary: Swintusia i Przyjemniaczek, syn Lubriki, którzy idą bawić się lalką, oraz młynarz Kwibuzda i matka Świntusi, Scabrosa, rozpaczająca po śmierci Gyubala.

A jednak historia „upadku władcy” tutaj się nie kończy. Przekonuje o tym nie tylko fakt, że słabowity Ungenty boi się czekającej go operacji i już czuje za plecami oddech zagrażającego jego dominującej pozycji Morbidetta. Nowy władca okazuje się zatem nie taki wszechwładny, jakby należało oczekiwać. Także Świntusia zapowiada, że ona i towarzysz jej zabaw, Przyjemniaczek, jeszcze wszystkim udowodnią, gdzie skryta jest prawda. „My im kiedyś pokazemy prawdę” (s. 584) – grozi zupełnie jednoznacznie. Trudno szukać lepszego dowodu na to, że w *Gyubalu Wahazarze* posiadanie władzy i jej utratę należy rozumieć jako „kontinuum”.

Teraz pozostaje tylko podać powody upadku Gyubala i pokusić się o wyjaśnienie sensu tej paraboli o dyktatorze. Przyczyny upadku Wahazara leżą tyleż w nim samym, co w charakterystycznych cechach jego poddanych, podobnie jak w cechach tego świata „sześciowymiarowego kontinuum”. Fakt, że w państwie Wahazara posiadanie władzy to zjawisko przemijające, zaznacza się mocno już w samym imieniu dyktatora: oprócz sygnałów władzy zawiera ono wyraźną aluzję do nieumiejętności szybkiego podejmowania decyzji. „Wahanie się” Gyubala płynie z tego samego źródła, co duchowe rozterki Kordiana Słowackiego oraz wielu innych wahających się i niepewnych bohaterów polskiej literatury, a mianowicie z dylematów nie do rozwiązania, których rozwikłaniem zajmują się zwykle z własnej woli. W przypadku Gyubala Wahazara chodzi o następującą konstelację: upragniona „jedność w wielości” i pogoń za metafizycznym przeżyciem przeszkadzają władcy w pełnym poświęceniu się temu pragmatycznemu zadaniu, jakim byłoby stworzenie nowej i silnej struktury państwowej władzy. Władca, który nie potrafi niczym zajmować się połowicznie i oddaje się cały każdemu z przeciwstawnych zadań, doprowadza się tym samym do utraty własnego „ja”, co zarazem oznacza, że w żaden sposób nie po-

trafi zostać tym indywiduum, które ma szansę na metafizyczne przeżycie. Gdyby jednak Gyubal zrezygnował z metafizycznych dążeń, stałby się czystym pragmatykiem, czyli utraciłby swoją człowieczą godność. Gdyby natomiast zrezygnował z pragmatycznych działań w celu stworzenia nowego państwowego porządku, równałoby się to rezygnacji z władzy. Oba projekty Gyubala Wahazara mają więc to do siebie, że wzajemnie się osłabiają. W ten sposób upadek władcy bierze swój początek z całego szeregu osobistych właściwości Wahazara. Należy do nich także i to, że Gyubal nie potrafi znieść samotności na samym szczycie społecznej drabiny, zaś w sytuacjach krytycznych reaguje spontaniczną wściekłością i działa bez zastanowienia. Z trudnością przychodzi mu także powściągnięcie tak krewkiego języka, jak i ręki. Nie można jednak zapominać, że w gruncie rzeczy właśnie takich niekontrolowanych reakcji należałoby od niego oczekiwać, skoro zdolność do metafizycznych przeżyć musi zakładać pewien stopień nadwrażliwości.

Motywy sobowtóra, lalki, zdrady czy przemiany, podobnie jak zasada entropii, sygnalizują w każdym momencie akcji, że władza Gyubala Wahazara jest poważnie zagrożona. Upadek dyktatora wydaje się równie nieunikniony, kiedy przyjrzeć się zachowaniu jego poddanych. Unguenty opiera zasadność swoich dążeń do zmiany władzy przede wszystkim na tym, że Wahazar potrafi utwierdzić i zalegalizować swoją dominującą pozycję, odwołując się jedynie do własnego silnego „ja”, własnej charyzmy. Brakuje mu bowiem koniecznej do utrzymania władzy „wiary”, czy lepiej: ideologii. I chociaż ideologia, którą przynosi ze sobą Ojciec Unguenty, wydaje się trudna do zrozumienia, a nawet częściowo bezsensowna, wszyscy zgodnie przyjmują zmianę dyktatury Wahazara na reżim, który opiera się na „wierze”. Dwa typy zachowań większości poddanych przyczyniają się do tego, że tyran Gyubal musi upaść, a nowy władca zajmie jego miejsce. Niemal wszyscy w państwie Wahazara obawiają się, że zostaną przymuszeni do egzystencji automatów w doskonale zorganizowanym państwowym organizmie. Niektóre postaci nie chcą też zrezygnować z części swego udziału we władzy (Rypmann stałby się chętnie drugim „Wahazarem”, a Morbidetto już cieszy się myślą o swoich coraz lepszych szansach na dorwanie się do rządów). Każdy chciałby być nieco „inny” od reszty. Większość ma poza tym skłonność do wspierania tego, kto aktualnie znajduje się przy władzy.

Na zakończenie należy postawić zapowiadane już pytanie o to, jaką to znaczącą funkcję w *Gyubalu Wahazarze* pełni motyw „upadku władcy”. Można wymienić co najmniej cztery takie podstawowe funkcje:

1. Eksperyment dramatopisarza polegał na tym, by biorąc za przykład dyktatora, stworzyć niepowtarzalne Istnienie Poszczególne, jakie skutecznie potrafi przeciwstawić się nadchodzącemu umasowieniu oraz znaleźć drogę do „tajemnicy istnienia”. Ten eksperyment skończył się niepowodzeniem, gdyż dramat nie tylko nie pokazuje żadnego wyjścia z „katastroficznych” lęków, ale wręcz je potwierdza.

2. Dramat Witkiewicza przekonująco udowadnia, że totalitarni władcy w XX wieku dla utrzymania swojej władzy potrzebują przede wszystkim ideologii, choćby nawet najbardziej bezsensownej.

3. Postać Gyubala Wahazara stanowi sceniczne wcielenie takiego typu totalitarnego władcy, który w XX wieku znalazł swoją realizację również w rzeczywistości, by wspomnieć jedynie o Stalinie, Hitlerze czy Pinochecie<sup>29</sup>. Gyubal to dyktator, który pije wodę mineralną zamiast alkoholu, głaszcząc dzieci po główkach i jednocześnie każe je mordować. Dyktator, który dla utrzymania swojego systemu posługuje się najnowszą technologią i zdobyczami innych nauk. On sam dysponuje przy tym pewną częścią specjalistycznej wiedzy, a zarazem wydaje się ćwierćinteligentem; zwraca baczną uwagę na swoje zdrowie i nie rozstaje się z przyboczny lekarzem, a od czasu do czasu wykazuje przychylny nadmiar energii oraz nadaktywność.

4. W *Gyubalu Wahazarze* zbudował Witkiewicz również pewien model świata. Szczególny to świat, w którym nie ma nic pewnego, wszystko stoi pod znakiem przemiany, „transformacji”. Motyw poczekalni, dominujący w pierwszym i ostatnim akcie, pokazuje przy tym dobitnie – podobnie jak motyw więzienia – że z zarysowanej na scenie sytuacji nie ma już żadnego wyjścia, żadnego wybawienia. I w tym właśnie sen-

---

<sup>29</sup> Wiele artykułów i innych źródeł wskazuje na integralny związek między postacią „chama” a wymienionymi dyktatorami: Paweł Basinskij w pracy na temat recepcji studium *Griaduszczyj cham (1906)* D. S. Merezkowskiego określa rosyjskiego dyktatora mianem „Nemrod-Stalin”, zaliczając go tym samym do potomków biblijnego Chama (por.: *Cham uchodijaszczij. Griaduszczyj cham D. S. Merezkowskiego w swiete naszego opyta*, „Nowyj mir” 1996 nr 11, s. 225); w dziennikach Goebbelsa można zaś przeczytać o Hitlerze „pół plebejusz, pół bóg” (por.: *Der Führer ist aufgekratzt*, „Der Spiegel” 1992 nr 29, s. 105).

się należy rozumieć motyw czekania jako symbol egzystencji<sup>30</sup>, w której nie ma żadnych widoków na wybawienie. *Gyubal Wahazar*, parabola o upadku władcy, otwiera również tę perspektywę, stanowiąc obraz sytuacji człowieka końca XX wieku. Dlatego ten dramat należy do tych utworów Witkacego, które powinny być lepiej znane – w Polsce i poza jej granicami.

*Przełożyła Małgorzata Sugiera*

---

<sup>30</sup> W słowie wstępnym do swojej ostatniej książki, *The Prison Where I Live*, pisze rosyjski noblista Josip Brodzki: „Więzienie oznacza przede wszystkim zbyt mało przestrzeni, a zbyt wiele czasu.[...] Oczywiście ta relacja, która odbija sytuację człowieka w świecie, stała się ważnym elementem metafizyki” (por. *Ein Sonnensystem von sechzig Watt. Vokabular der Strafe: Der Schriftsteller und das Gefängnis*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung” 1997 nr 12, s. 31).