

SZYMON KOSTEK  
Zakład Teatru i Dramatu  
Uniwersytet Śląski w Katowicach

## Gra masek i pożądań. O komedii *Nigdy nic nie wiadomo* Bernarda Shawa

### Abstract

The Game of Masks and Desires. Notes on Bernard Shaw's *You Never Can Tell*

Bernard Shaw's *Plays Pleasant* are an example of realization of convention of realistic social dramaturgy as well as a proof of a serious reflection on condition and construction of the institution of marriage and the family of Victorian era. *You Never Can Tell* which is an object of analyses in this article raises the question of dramatization of behaviours of individuals, masks worn by individuals because of social situations, a strategy of seduction (social life as drama/game). The institution of marriage functions as an object of critique, a tool in the games between sexes and as an object of affirmation. The "duel of sexes" is the key problem of comedy. Bernard Shaw presents the mechanism of arousing of desire as well as demonstrating that love is a form of game and desire is the basic experience in the construction of human identity.

Keywords: Bernard Shaw, duel of sexes, English drama, marriage and family of Victorian era, nineteenth-century drama

Dramaturgia realistyczna powstająca w latach 1890–1914 nie tyle skoncentrowała w sobie emocjonalno-intelektualną atmosferę, jaka panowała na przełomie wieków, rejestrowała sygnały, napory myśli i uczuć owego przełomu, ile przede wszystkim odzwierciedliła zasadnicze problemy społeczne i jednostkowe tego okresu<sup>1</sup>. W dużej mierze dramaturgia ta stanowiła również postulat i wyraz społeczno-obyczajowych przemian. Jeśli będzie się o tym pamiętać, nie zdziwi, że *Sztuki przyjemnie* Bernarda Shawa, zwłaszcza *Kandyda* i *Nigdy nic nie wiadomo*, stanowiące zresztą przykład realizacji konwencji realistycznej dramaturgii społecznej, są impulsem do refleksji nad kondycją i konstrukcją instytucji małżeństwa i rodziny. Shaw koncentruje swoją uwagę na kwestiach funkcji ich członków, ich statusu, relacji między mężczyzną a kobietą, mając na celu głównie rozbitcie,

---

<sup>1</sup> Por. S.K. Banerjee, *Shaw: The New Woman as Vital Genius* [w:] idem, *Feminism in Modern English Drama (1892–1914)*, Delhi 2006, s. 41.

dekonstrukcję mitów, jakie narosły wokół tych instytucji. Przez zobrazowanie określonej sytuacji społeczno-obyczajowej płci wyznacza kierunki koniecznych społeczno-obyczajowych przeobrażeń. Podejmuje również kwestie teatralizacji zachowań, masek nakładanych przez jednostki z powodu obecności innych jednostek i strategii uwodzenia.

Lektura *Nigdy nic nie wiadomo* przekonuje, że Bernard Shaw interesował się problemem niezależności kobiety w związku małżeńskim o wiele poważniej, niż wskazują na to farsowe konwencje wykorzystane w komedii<sup>2</sup>. Patriarchalne małżeństwo postrzegał jako pułapkę i zaprzeczenie naturalnych zachowań jednostek, dlatego że – jak wspomina Miriam Chirico – małżeństwo jego rodziców było nieudane, co miało sprowokować pisarza do zarysowania szerokiego planu emancypacyjnego. Oczywiście, można wykazać, że to głównie pod wpływem dzieł Henryka Ibsena Shaw podporządkował swoje wczesne sztuki sprawom małżeństwa, pozycji kobiet w obowiązujących hierarchiach międzypłciowych, powierzając pierwszoplanową rolę „niekobiecej kobiecie”. Ten model kobiety został skonstruowany jako odpowiedź pisarza na prezentowanie kobiet jako ofiar niezrealizowanych pragnień i aspiracji<sup>3</sup>. Zdaniem Shawa w patriarchalnej strukturze kobiety są wykorzystywane, tak jak klasa robotnicza w systemie kapitalistycznym, toteż socjalizm jako „projekt równościowy” może przynieść najlepsze rozwiązania<sup>4</sup>. Autor *Pigmaliona* – podobnie jak Ibsen – rozpoznaje małżeństwo jako twór fałszujący i utrudniający relację między jednostkami, który ma na celu korzyści społeczne, nie zaś jednostkowe. Mówiąc krótko, małżeństwo (przynajmniej małżeństwo patriarchalne epoki wiktoriańskiej) to instytucja ograniczająca, redukująca jednostki do odtwórców społecznych ról i oparta na przymusie.

Ze względu na ambiwalentny stosunek do instytucji małżeństwa, jaki wyłania się ze sztuki *Nigdy nic nie wiadomo*, postać Glorii Clandon można potraktować jako swego rodzaju rewizję dotychczasowego projektu „niekobiecej kobiety”, *The New Woman*, który zrealizował Shaw między innymi w roli Wiwii Warren z *Profesji pani Warren*, odrzucającej zasadność istnienia instytucji małżeństwa. Wiadomo, że

okres panowania królowej Wiktorii (1837–1901) w Zjednoczonym Królestwie zwykło się w jego obyczajowym aspekcie postrzegać jako epokę kultu rodziny i ogniska domowego, gdzie małżeństwo było świętością, a rola żony i matki stanowiła powołanie kobiety bez względu na jej pochodzenie społeczne<sup>5</sup>.

Wiwia została skonstruowana w opozycji do wiktoriańskiego modelu kobiety, z kolei Gloria Clandon funkcjonuje jako stadium pośrednie pomiędzy Wiwią

<sup>2</sup> Por. M. Chirico, *Social Critique and Comedic Reconciliation in Shaw's "You Never Can Tell"*, „SHAW: The Annual of Bernard Shaw Studies” 2005, nr 25, s. 108.

<sup>3</sup> Zob. G.B. Shaw, *Kobiecego kobieta* [w:] idem, *Kwintesencja ibsenizmu*, przeł. C. Wojewoda, Warszawa 1960.

<sup>4</sup> Por. S.K. Banerjee, op. cit., s. 41–44.

<sup>5</sup> E. Kokoszycska, „Anioł w domu” czyli o małżeństwie w wiktoriańskiej Anglii [w:] A. Żarnowska, A. Szwarz (red.), *Kobieta i małżeństwo. Społeczno-kulturowe aspekty seksualności. Wiek XIX i XX*, Warszawa 2004, s. 143.

a Anną Whitefield z filozoficznego utworu *Człowiek i nadczłowiek*<sup>6</sup>, w którym w miarę rozwoju fabuły kobieta nieustępliwie zabiega o upatrzonego mężczyznę<sup>7</sup>. Warto dodać, że wyrazem polemiki ze stereotypowym obrazem wiktoriańskiej kobiety jako strażniczki ogniska domowego, czyli z „aniołem w domu”<sup>8</sup>, jest tytułowa postać z „komedii misteryjnej” *Kandyda*, będącej wariacyjnym przetworzeniem motywów z *Domu lalki* Ibsena<sup>9</sup>.

W *Nigdy nic nie wiadomo* personifikacją idei emancypacji kobiet jest Pani Clandon, która w drugim akcie podczas rozmowy z Finchem M’Comasem wypowiada swe *credo*, akcentując niezależność zamężnej kobiety w sprawach majątkowych, słuszność poglądów Charlesa Darwina, Johna Stuarta Milla, Thomasa Huxleya, konieczność umożliwienia kobietom pracy w wolnych zawodach oraz nadania im praw wyborczych<sup>10</sup>. Tyle tylko, że projekt *The New Woman* sformułowany przez Panią Clandon, który miała zrealizować jej córka, nie jest skuteczny, ponieważ Gloria decyduje się na małżeństwo. Taki trop interpretacyjny podjęła autorka jedynej polskiej monografii Shawa.

Ale coż się stało z postępowymi naukami pani Clandon? Jej najstarsza córka Gloria, którą matka wychowała na dzielną bojowniczkę o prawa kobiety, którą nauczyła gardzić miłością i pospolitym szczęściem małżeńskim jako upokarzającą niewolą, pada ofiarą wdzięków przypadkowo spotkanego młodego dentysty. Zapomina o wszystkich wzniosłych naukach matki, o tym, że miała iść przez życie jako niezależna, niczym nie związana wojująca feministka i poddaje się miłości jak pierwsza lepsza wiktoriańska gąska<sup>11</sup>.

W *Nigdy nic nie wiadomo* instytucja małżeństwa zostaje przedstawiona z perspektywy rozczarowanej nią żony. Odejście od męża to wyraz buntu przeciwko przemocy w rodzinie, co podważa ideał wiktoriańskiego ojca czuwającego nad domem. Następuje tutaj dekonstrukcja mitu szczęśliwej rodziny. Dramaty irlandzkiego pisarza, także Johna Galsworthy’ego, nie tylko prezentują kłopoty kobiet w systemie patriarchalnym, ale również wyzwalają odpowiednie bodźce, żeby poprawić ich położenie. Można rzec, że tutaj kobiety tracą swą przedmiotowość usankcjonowaną przez określony system społeczno-obyczajowy, aby zyskać podmiotowość. Refleksję nad tymi wzorcami, mechanizmami opresji i weryfikację obowiązujących modeli znajdziemy w dramatach Henryka Ibsena. Odmiennie oświetla problem Oscar Wilde, którego twórczość jest często sytuowana w tym samym szeregu, co dzieło Shawa. Wilde – jak uważa Swapan K. Banerjee – umacnia bowiem patriarchalną relację między płciami, sankcjonuje podległość wiktoriańskich kobiet i supremację mężczyzn<sup>12</sup>.

<sup>6</sup> Por. M. Chirico, op. cit., s. 106.

<sup>7</sup> Por. B.F. Dukore, *Girl Gets Boy*, „SHAW: The Annual of Bernard Shaw Studies” 2009, nr 29, s. 17–26.

<sup>8</sup> Na temat „anioła w domu” jako modelu wiktoriańskiej kobiety zob. E. Kokoszycka, op. cit., s. 143–147.

<sup>9</sup> Por. B.F. Dukore, *Bernard Shaw, Playwright: Aspects of Shavian Drama*, Columbia 1973, s. 54–59.

<sup>10</sup> Por. G.B. Shaw, *Nigdy nic nie wiadomo* [w:] idem, *Sztuki przyjemne i nieprzyjemne*, t. 2, przeł. F. Sobieniowski, Warszawa 1956, s. 386.

<sup>11</sup> B. Bałutowa, *Dramat Bernarda Shawa*, Wrocław 1957, s. 38.

<sup>12</sup> Por. S.K. Banerjee, op. cit., s. 41–43.

Przebieg fabularny komedii jest ekstrawagancki: oto zbankrutowany dentysta uwodziciel rozkochuje w sobie pozerską feministkę, córkę autorki postępowych traktatów, która przed laty opuściła męża tyrana<sup>13</sup>. Bernard F. Dukore ujmuje to trafnie i lapidarnie: „intryga *Nigdy nic nie wiadomo* została wyjęta z komedii romantycznej: chłopak spotyka dziewczynę, chłopak traci dziewczynę, chłopak odzyskuje dziewczynę”<sup>14</sup>. Międzyplciowe potyczki i liczne dyskusje na temat instytucji małżeństwa są rozbijane wodewilowo-farsowymi popisami figur pobocznych, a także zostają zamknięte konwencją *deus ex machina* związaną z postacią odzianą w kostium jednej z masek *commedii dell'arte*. Wiadomo: twierdzenia o inklinacjach Shawa do „nieczystości gatunkowej”, „estetycznej niestabilności”, do operowania elementami skonwencjonalizowanych form dramatycznych nie są niczym odkrywczym. Już Allardyce Nicoll identyfikował dramat Shawa jako apoteozę melodramatu, opery i *extravaganzy*<sup>15</sup>. Owa farsowo-komediowa konwencja utworu, niepozabawionego potencjału satyrycznego, ma działanie ideologicznie destabilizujące, bo niełatwo wyznaczyć ideologiczne centrum, jakiś niepodważalny postulat, który mógłby organizować myślenie o sprawach społeczno-obyczajowych. Trzeba tylko zaznaczyć, że ostentacyjna konwencjonalizacja formy przekłada się na sztuczność i teatralizację zachowań postaci (czy lepiej: tę sztuczność uwydatnia).

Głównym problemem dramatu jest „walka płci”, zwerbalizowana zresztą przez same postaci: chodzi o kwestię uzyskania przewagi w rozgrywkach międzyplciowych, w których instytucja małżeństwa służy jako środek do celu, nie jako cel. Instrumentalnym stosunkiem do małżeństwa odznacza się Valentine, który wykorzystuje je jako narzędzie umożliwiające uwiedzenie Glorii Clandon. Ale i dziewczyna traktuje instytucję małżeństwa jak środek przeciw strategiom Valentine’a. W sztuce instytucja jest więc przedmiotem krytyki (patriarchalne małżeństwo Cramptona i Pani Clandon), instrumentem w grze między płciami (małżeństwo Valentine’a i Glorii) oraz przedmiotem afirmacji (repliki i monologi kelnera Williama). Istotne jest także to, że Shaw ukazuje tu mechanizm wzbudzania pożądania w przedstawicielach odmiennej płci za pośrednictwem określonego dyskursu. Utwór, ogólnie rzecz biorąc, traktuje o pożądaniu, o pożądaniu pożądania i o autoafirmacji pożądającego podmiotu. W *Nigdy nic nie wiadomo* pożądanie istnieje bowiem jako doświadczenie, które może podlegać zewnętrznej kontroli.

Warto dopowiedzieć, że kwestia seksualnego aspektu instytucji małżeństwa pozostaje poza zakresem zainteresowań pisarza. To *notabene* znamienne dla dramato-pisarstwa Shawa, w którym namiętności i emocje jednostki są poddane dyskursywizacji i stereotypizacji. Postaci (figury) nie tyle charakteryzują się określoną płciowością i seksualnością, ile prowadzą dyskurs na jej temat, problematyzują ją, a same są – by tak rzec – zdeseksualizowane. To jednocześnie jeden ze sposobów generowania dystansu do świata przedstawionego skierowanego na cele i zadania

<sup>13</sup> Por. B. Bałutowa, op. cit., s. 37–38.

<sup>14</sup> B.F. Dukore, *Boy Gets Girl*, „SHAW: The Annual of Bernard Shaw Studies” 2009, nr 29, s. 29.

<sup>15</sup> Por. A. Nicoll, *Dzieje dramatu: od Ajschylosa do Anouilha*, t. 2, przeł. H. Krzeczkowski, W. Niepokólczycki, J. Nowacki, Warszawa 1983, s. 235.

poznawcze. Shaw dokonuje wiwisekcji steatralizowanych relacji między płciami, absorbują go uwarunkowania i konsekwencje takich zachowań.

W komedii Shawa motyw małżeństwa – jeśli można się tak wyrazić – ulega powtórzeniu i inwersji. Po pierwsze – mamy do czynienia z patriarchalnym małżeństwem Cramptona i Pani Clandon. Obraz tego związku kształtuje się w replikach postaci. Po drugie – w miarę rozwoju fabuły ukazuje się obraz antypatriarchalnego małżeństwa Valentine’a i Glorii, będącego – siłą rzeczy – zaprzeczeniem małżeństwa starszego pokolenia. W konfrontacji z obowiązującymi strukturami poglądy Pani Clandon na instytucję małżeństwa mają wydzźwięk rewolucyjny (a przynajmniej postępowy i postulatywny) i kwestionują anachroniczne zapatrywania Cramptona. O ile Crampton postrzega rolę mężczyzny ojca jako nadrzędną, podporządkowuje żonę i dzieci swym zasadom i wartościom, aktualizując (reprezentując) „staromodne” praktyki wychowawcze zorientowane na represję, o tyle Pani Clandon propaguje wzajemny szacunek i uznanie „praw każdego członka rodziny do niezależności”<sup>16</sup>, konieczność równorzędnej pozycji płci w różnorodnych sferach działalności. Związek małżeński Cramptona i Pani Clandon to typowy przykład „małżeństwa niedobranego”, uwarunkowanego przez niezgodność charakterów, aspiracji, zainteresowań.

Ważne wnioski na temat małżeństwa epoki wiktoriańskiej można sformułować na podstawie „popisów retorycznych” Pani Clandon i M’Comasa, bez względu na to, że treść obydwu monologów jest poddana krytycznemu osądowi w obrębie świata przedstawionego za pomocą figur Dolly i Filipa:

(...) są rodziny, w których mężowie otwierają listy żon bez pytania i żądają od nich zdania sprawy z każdego wydanego grosza i z każdej chwili czasu spędzonego poza domem; są rodziny, w których matki postępują tak samo ze swoimi dziećmi; rodziny, w których człowiek nie ma się gdzie schronić ze swoimi myślami i w których żadna godzina nie jest święta; rodziny, w których obowiązek, posłuszeństwo, przywiązanie, ognisko domowe, moralność i religia – stają się obrzydliwą tyranią, a życie jest ordynarnym stekiem kłamstw, kar, przymusu i buntu, zazdrości, podejrzeń i wzajemnych oskarżeń...<sup>17</sup>

I dalej:

To, co panią razi w Cramptonie, to brak czysto zewnętrznego pozoru, oglądy towarzyskiej, sztuki okazywania pustych grzeczności i wypowiedziania nieszczerych komplementów w miły i ujmujący sposób. Gdyby pani żyła w Londynie, przekonałaby się pani o tym wszystkim bardzo szybko. Bo w Londynie cały system życia społecznego jest zbudowany na fałszu i obłudzie. Tam pani może znać mężczyznę przez dwadzieścia lat, nie podejrzewając nawet, że ten człowiek nienawidzi panią jak truciznę. Tam się robi rzeczy niemiłe w bardzo miły sposób, tam się mówi gorzkie słowa słodkim głosem; tam się chloroformuje przyjaciół, ile razy szarpie się ich na strzępy<sup>18</sup>.

Jeżeli przyrzeć się uważniej, to okaże się, że wizje małżeństwa i rodziny Pani Clandon i Cramptona są zbieżne. Poruszamy się bowiem po pozycjach skrajnych. Oznacza to, że w wypadku Cramptona rozwój małżeństwa i rodziny jest utrudniony przez uprawomocniony autorytaryzm ojca, w wypadku Pani Clandon zaś

<sup>16</sup> G.B. Shaw, *Nigdy nic nie wiadomo*, op. cit., s. 357.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 358.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 469.

rozwijanie indywidualnych możliwości rodziny utrudnia niezależność, niechęć do dyskusowania o problemach intymnych, czyli brak zaangażowania w sprawy emocjonalne członków rodziny. Zarazem mamy tu do czynienia z ostentacyjną negacją stereotypu: bo to z reguły matka funkcjonuje jako ostoja tego, co uczuciowe, emocjonalne, tego, co „wewnętrzne”. Paradoks polega na tym, że Pani Clandon, kwestionując konwenans, w istocie do niego powraca. Pamiętamy, że Kandyda z *Kandydy* wyrzuca pastorowi Morellowi: „Och, jakże konwencjonalni jesteście wy, ludzie zwalczający wszelkie konwenanse!”<sup>19</sup>.

Uwagę przykuwa zatem relacja pomiędzy Panią Clandon a Glorią, w której „matczyzna wszechmoc” raz jest kwestionowana (niezależnie od własnego interesu), a raz odnawiana (we własnym interesie). Pani Clandon ukształtowała tożsamość Glorii w opozycji do ojca, a tym samym w opozycji do instytucji patriarchalnego małżeństwa. Niepowodzenia małżeńskie Pani Clandon znajdują więc przedłużenie w jej dzieciach i ich światopoglądzie. Ogólnie rzecz biorąc, dzieci mają być niezależne, ale nie niezależne od światopoglądu Pani Clandon, mają być niejako wyrazem jej ideologii. Szczególnie dla Glorii matka stanowi matrycę myślenia i działania oraz występuje jako niekwestionowany autorytet: „jakżeż ja nie nawidzę tego słowa «ojciec»! Kocham słowo «matka»!”<sup>20</sup>; a dalej: „Ojczy, żadnej zdrady wobec niej; ani jednej myśli, ani słowa przeciwko niej. Ona jest o całe niebo wyższa od nas, od ciebie i ode mnie”<sup>21</sup>. Gloria machinalnie i bezkrytycznie akceptuje wzorce myślenia matki, jej poglądy na małżeństwo i relacje interpersonalne. Sytuacja ta ulega pewnym zmianom, gdy na scenę wkracza Valentine, wzbudzając w dziewczynie pożądanie. Dopiero wówczas rozpoczyna się gra na poziomie samoidentyfikacji, co prowadzi do sprzeczności między tym, co Gloria odczuwa, a tym, co nakazuje jej ideologia Pani Clandon. Podstawą sprzeczności i konfliktów w Glorii jest właśnie instytucja małżeństwa<sup>22</sup>.

W literaturze przedmiotu można znaleźć stwierdzenia, że Pani Clandon funkcjonuje jako przeszkoda w realizowaniu przyjemności przez Glorię. Manipuluje ona córką tak, aby ograniczyć jej libido i wykształcić umiejętność racjonalnej analizy sytuacji i stanów, a przez to rozbudzić repulsję do konwencjonalnego małżeństwa, które w obowiązującym systemie społecznym jest ostatecznym celem kobiety. Twierdzenia te są weryfikowane przez Chirico, która uznaje, że Pani Clandon przede wszystkim uczy Glorię trzeźwego spojrzenia na świat, przestrzega przed tym, co dyktują instynkty, a także zachęca, aby to właśnie rozum wskazywał jednostkom kierunki działań<sup>23</sup>. Można uznać, że słuszność leży po stronie Pani Clandon, ponieważ w drugiej połowie XIX wieku – czego nie uwzględnili patriarchalnie zorientowani analitycy *Nigdy nic nie wiadomo* – mnóstwo kobiet uwiedzionych przez takich jak Valentine zasililo szeregi prostytutek<sup>24</sup>. Ideologia Pani Clandon służy temu, żeby zapobiec podobnym wypadkom.

<sup>19</sup> G.B. Shaw, *Kandyda* [w:] idem, *Sztuki przyjemne i nieprzyjemne*, t. 2, op. cit., s. 215.

<sup>20</sup> G.B. Shaw, *Nigdy nic nie wiadomo*, op. cit., s. 429.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 480.

<sup>22</sup> Por. M. Chirico, op. cit., s. 110.

<sup>23</sup> Por. ibidem, s. 112.

<sup>24</sup> Por. ibidem.

\* \* \*

Strategia Valentine'a zmierza do zanegowania obrazu Glorii, którym dziewczyna dysponuje – obrazu jej samej; odziera więc z sensu zarówno ten obraz, jak i praktyki Pani Clandon, będące zresztą jego determinantem. Bernard F. Dukore nieco trywializuje problem, gdy stwierdza, że Valentine nie jest „nikczemnym uwodzicielem z wiktoriańskiego melodramatu, lecz przystojnym protagonistą, który chce poślubić piękną protagonistkę”<sup>25</sup>. W miarę rozwoju fabuły dentysta rywalizuje o Glorię nie tyle z nią, ile z jej matką i z zasadami, które ta w dziewczynę wprojektowała. Jak się to odbywa? Valentine, usiłując wykazać tożsamość między sobą a dziewczyną, zbieżność myślenia, podważa według oczekiwań Glorii zasadność instytucji małżeństwa, choć sprawa ta nie ma dla niego znaczenia<sup>26</sup>. Jean Baudrillard odnotowuje, że uwodziciel „przekształca się w złudę, ażeby wprowadzić zamęt, lecz owa złuda jest osobliwie wyrachowana, a strój ustępuje miejsca strategii”<sup>27</sup>. Dentysta przejmuje poglądy panny Clandon i przekonuje ją do ich autentyczności: przedstawia poglądy Glorii jako własne, dzięki czemu staje się jej częścią, ale zarazem ona zaczyna istnieć jako jego część, co gwarantuje uwiedzenie.

Valentine wyznaje Pani Clandon, że miłość jest formą gry, to działania wojenne skierowane przeciwko drugiej płci. Wymagają one starannej, racjonalnej strategii i kalkulacji, czyli dobrego projektu, który umożliwiłyby rozbitcie systemu obronnego przeciwnika.

VALENTINE: Czy pani interesowała się kiedy artylerią polową, lądową lub morską?

PANI CLANDON: Cóż artyleria ma wspólnego z Glorią?

VALENTINE: Bardzo wiele. Zaraz to pani wyjaśnię. W ciągu ubiegłego stulecia postęp artylerii polegał na pojedynku między wytwórcą armat i wytwórcą płyt pancernych odpornych na kule armatnie. Pani na przykład buduje okręt najnowszego systemu, odporny na pociski najnowszych armat. Równocześnie ktoś buduje jeszcze lepsze działo i zatapia pani okręt; pani znowu buduje okręt odporny na te najnowsze pociski, a ten ktoś buduje nowe działo, jeszcze cięższe i znowu zatapia pani okręt itd. Otóż pojedynek płci polega na tym samym. (...) co się dzieje w pojedynku płci? Panna starej daty otrzymywała wychowanie starej daty, które ją miało chronić przed niegodziwością mężczyzny. Wiadomo, jaki był rezultat. Mężczyzna starej daty stawał się panem takiej kobiety. Wobec tego matka starej daty postanowiła dać córce bardziej skuteczną broń, która by ją zabezpieczyła przed atakami mężczyzny starej daty. W tym celu dała córce naukowe wychowanie: pani plan. To było za wiele dla mężczyzny starej daty; wydawało mu się to nielojalne. Protestował więc, że to niekobiece itd., itd. Lecz to nie pomogło. W końcu musiał zerwać ze starym sposobem atakowania, który polegał na kłękaniu, przysięganiu miłości, szacunku i posłuszeństwa i temu podobnych ceregielach.

PANI CLANDON: Przepraszam, to wszystko przysięgała kobieta.

VALENTINE: Tak? Może pani ma słuszność. Naturalnie, tak przysięgała kobieta. Ale coż zrobił mężczyzna? To samo co artylerzysta. Udoskonalił swoją broń: zdobył wykształcenie naukowe i zwyciężył na tym polu kobietę tak samo, jak zwyciężał ją dawniej. Nauczyłem

<sup>25</sup> B.F. Dukore, *Boy Gets Girl*, op. cit., s. 30.

<sup>26</sup> Zob. G.B. Shaw, *Nigdy nic nie wiadomo*, op. cit., s. 430–431. Zob. również B.F. Dukore, op. cit., s. 31–34.

<sup>27</sup> J. Baudrillard, *O uwiedzeniu*, przeł. J. Margański, Warszawa 2005, s. 95.

się okrażać kobiety walczące o prawa kobiet mając lat niespełna dwadzieścia trzy. Nie ma już tajemnic w tej sprawie. Jak pani widzi, moja metoda jest zupełnie nowoczesna<sup>28</sup>.

Strategie postępowania Glorii Clandon (feministyczna poza i maska) są dobrze znane Valentine'owi, który w dialogu z Panią Clandon wyjaśnia, w jaki sposób można je zwrócić przeciwko ich dysponentce. Z perspektywy Valentine'a zachowania Glorii mają charakter konwencjonalny i nietrudno nimi manipulować, mając na względzie własną korzyść, tak jednak, żeby dziewczyna utrzymywała, że jej postępowania są od niej zależne. Na niekorzyść Glorii wpływa brak świadomości gry, w jakiej uczestniczy (stąd późniejsze pretensje do Pani Clandon o jej praktyki wychowawcze). Jeżeli przeciwnika potraktować jako pewien tekst, to można uznać, że o ile Valentine efektywnie interpretuje Glorię, o tyle Gloria nie wykazuje się podobnymi umiejętnościami, kształtuje je w toku fabuły. Zarówno działania dziewczyny, jak i Valentine'a są podporządkowane określonym regułom, sukces osiąga ten, kto unieruchomi reguły przeciwnika, włączając go we własne reguły.

Różnica między Glorią a Valentine'em wynika z samego sposobu uwiedzenia, rozbudzenia pożądania w przedstawicielu odmiennej płci. Gloria uwiodła dentystę samą swoją obecnością, uwiedzenie nastąpiło mimowolnie, w zasadzie niezależnie od niej: tu dziewczyna funkcjonuje jako ciało-przedmiot zaanektowane przez spojrzenie pożądającego podmiotu. Można by to ująć banalnie: o ile pożądanie wzbudzone w dentyście jest związane z naturą (obecność fizyczna), o tyle pożądanie wyzwolone w Glorii to rezultat wypracowanej strategii (kultura). Sytuację tę znakomicie opisuje Baudrillard, analizując *Dziennik uwodziciela* Sorena Kierkegarda.

Johannes nie daje dziewczynie szans, nie oddaje jej inicjatywy w grze w uwiedzenie, w której ona była pozornie bezbronnym obiektem. Swoją partię ona rozegrała, jeszcze zanim uwodziciel przystąpił do gry. Wszystko już się dokonało – uwiedzenie jedynie zmniejsza brak, jaki wywołuje natura, lub sprowadza się do podjęcia wyzwania, które już zostało rzucone, wyzwania, jakie stanowią uroda i naturalny wdzięk dziewczyny. (...) dziewica – piękna i uwodzicielska – sama w sobie jest wyzwaniem, któremu może sprostać tylko jej śmierć (bądź jej uwiedzenie – równoważne z jej zabiciem)<sup>29</sup>.

Dziewczyna samoczynnie sprowokowała Valentine'a do zainaugurowania gry pozorów, do zabawy w uwodzenie, rozpoczynając swego rodzaju „spektakl pożądań”, proces podważania i ustanawiania układu między płciami, wzmagając ruch i (re)definiowanie tożsamości podmiotów. Najpierw uwiedziony Valentine oczekuje zadośćuczynienia za to, że Gloria rozbudziła w nim pożądanie, a następnie dziewczyna ma na celu rekompensatę za to, że dentysta podporządkował ją swemu dyskursowi, przekomponował jej tożsamość, zmuszając do uznania go za obiekt pożądań.

Strategie działań postaci różnią się od siebie: feministyczna poza Glorii jest oczywista, strategię dentysty mają natomiast aspekt jawny i ukryty. Aspekt ukryty został wymierzony w dziewczynę i zorientowany na to, aby rozbudzić w niej

<sup>28</sup> G.B. Shaw, *Nigdy nic nie wiadomo*, op. cit., s. 452–453.

<sup>29</sup> J. Baudrillard, op. cit., s. 96–97.



pożądanie: „Pani czuła się zupełnie bezpieczna, za tą tarczą postępowych idei pani. Ubawiłem się obalając ją bez wielkiego trudu. [...] Ale dlaczego to zrobiłem? Bo pragnąłem obudzić w pani serce, poruszyć panią do głębi”<sup>30</sup>. Valentine podporządkowuje dziewczynę własnemu dyskursowi oraz dopasowuje do swego projektu. Jego podstawowym celem jest jednak to, aby sam zaczął funkcjonować jako obiekt pożądania dziewczyny. Gloria-sprzed-uwiedzenia istnieje jako maska, konglomerat pozorów. Valentine rozłamał pozory, jakimi Gloria się otoczyła, aby udowodnić jej i Pani Clandon, że to tylko pozory. W *Nigdy nic nie wiadomo* pozór manifestuje się w momencie rozpadu, maska jest widoczna w chwili jej zrywania. Paradoks polega tylko na tym, że ukryty aspekt działań Valentine’a umożliwia dotarcie do prawdy, skutkuje sytuacją, w której dziewczyna zauważa, że nosi maskę, że jej mniemania o sobie są mylne.

Uwiedziona Gloria postrzega samą siebie jako obcą. Owszem, w konsekwencji kontaktu z dentystą poznaje siebie. Także Valentine w wyniku interakcji z dziewczyną – jak podkreśla – kończy proces budowania tożsamości. Zakochawszy się i zapragnąwszy stać się obiektem pożądania Glorii, zwierza się Cramptonowi: „dlatego, że zwariowałem. Nie, nie zwariowałem; nie byłem dotąd przy zdrowych zmysłach. Jestem zdolny do wszystkiego. Czuję nareszcie, że jestem człowiekiem dorosłym, czuję, że jestem mężczyzną. I to pańska córka zrobiła ze mnie mężczyzną”<sup>31</sup>. Zderzenie się dwóch pożądań: pożądania Valentine’a skierowanego na Głorię i pożądania Glorii zorientowanego na Valentine’a buduje ich tożsamość, obydwójce odnajdują siebie w akcji pożądania. Można rzec, że panna Clandon zostaje potraktowana jak lustro, to w niej odbija się taki obraz, jakiego dentysta pożąda, bo to ona przekazuje mu siły (ewentualnie on te siły przejmuje, kierując je przeciwko niej). To również możliwość wypełnienia pustego miejsca (nie tylko w sensie męskiej tożsamości). Dotkliwie doświadczany brak (przedmiotu) prowokuje jednostkę (podmiot) do działania, żeby ten brak znieść, kształtując (redefiniując) tożsamość. Pamiętamy, że tradycyjne ujęcia pożądania, rozciągające się od Platona do Zygmunta Freuda, zakładają, że pożądanie wypływa właśnie z braku<sup>32</sup>.

Michał Paweł Markowski, odwołując się do zagadnień podejmowanych na seminariach Alexandre’a Kojève’a, problem budowania-tożsamości-w-pożądaniu przedstawia tak:

Człowiek tym różni się od zwierzęcia, które nie wykracza poza poziom Poczucia siebie, że jest Samowiedzą, to znaczy sam jest siebie świadomy. A świadomy jest sam siebie, gdy może powiedzieć „Ja”. Kiedy jednak rodzi się owo „Ja”? Wówczas, gdy człowiek przechodzi od kontemplacji przedmiotu, w której się zatracza, do Pożądania, gdy jest poprzez Pożądanie „przywołany do siebie”. To Pożądanie, *Begierde, désir*, pozwala człowiekowi powiedzieć „Ja” i jednocześnie zmusza go do zaspokojenia pragnienia, co dokonać się może jedynie przez negację: przekształcenie pożadanego przedmiotu<sup>33</sup>.

<sup>30</sup> G.B. Shaw, *Nigdy nic nie wiadomo*, op. cit., s. 508.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 420.

<sup>32</sup> Por. B. Adkins, *Death and Desire in Hegel, Heidegger and Deleuze*, Edinburgh 2007, s. 133.

<sup>33</sup> M.P. Markowski, *Dyskurs i pragnienie* [w:] R. Barthes, *Fragmety dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1999, s. 12.

A dalej:

istota ludzka może [...] się ukonstytuować tylko wtedy, gdy naprzeciw siebie staną dwa Pożądania, z których każde zmierzać będzie do tego, by zostać uznane przez drugie. Pożądać Pożądanie bowiem to chcieć być dla innego wartością godną pożądania, a więc pragnąć jego uznania. Bez uznania ze strony innego nie może dojść do zaspokojenia własnego Pożądania. Gdy więc stojące naprzeciw siebie pożądania będą pożądać obopólnego uznania, zetną się w śmiertelnej walce, gdyż nie będą miały nic do stracenia, a do zyskania własną Samowiedzę, czyli możliwość powiedzenia „Ja”<sup>34</sup>.

Uczestnictwo w międzypłciowej grze dostarcza Valentine’owi rozkoszy nie dlatego, że pożądanie wzbudzone w Glorii wskutek tej gry jest zaspokojone, ale dlatego, że zaspokojone nie jest. Wzbudzenie pożądania i niezaspokojenie go unieszkodliwia dziewczynę, a nawet ją degraduje („mam przynajmniej prawo do tego, żeby mi dano spokój w mojej hańbie”<sup>35</sup>). Działania dentysty dowodzą nie tyle tego, że Gloria funkcjonuje jako obiekt jego pożądania, ile że to on sam będąc obiektem pożądania Glorii, jest obiektem pożądania własnego: bo Valentine pożąda, żeby Gloria pożądała jego, pożąda jakby samego siebie jako konstytutywnego elementu świata pożądań panny Clandon. Chce, aby dziewczyna naśladowała jego pożądanie i skierowała je na niego. Wydaje się, że w wypadku dentysty zasadnicze jest nie tylko pożądanie, lecz także strategie jego wzbudzania, wkraczanie w świat pożądań i zniewalanie innego podmiotu w celu potwierdzenia samego siebie. W świecie *Nigdy nic nie wiadomo* pożądanie, strategie jego wzbudzania i „walka płci” nabierają znamion pryncypiów, pożądanie okazuje się bowiem podstawowym doświadczeniem określającym tożsamość protagonistów.

Naturalnie Gloria nie pozostaje dłużna, od momentu uwiedzenia jej zamiarem będzie wprowadzenie zmian w hierarchii i unieszkodliwienie „pojedynkowicza płci”<sup>36</sup>. „Ostatnie słowo nie może należeć do natury: i to jest sprawa zasadnicza”<sup>37</sup>. I aby to osiągnąć, dziewczyna posłuży się instytucją małżeństwa. Ów „gest matrymonialny” w finale dramatu, zamknięcie Valentine’a w związku małżeńskim, w którym – jak sugeruje kelner William – dominującą pozycję zajmie dziewczyna, jest równoznaczny – co podpowiada dramatopisarz – z unieszkodliwieniem „pojedynkowicza płci”, rozłamaniem jego tożsamości uwodziciela, odebraniem mu niejako jego samego, zniesieniem na pozycję podrzędną, a tym samym – w przypadku Glorii – z utratą statusu zdegradowanej przez uwiedzenie.

VALENTINE (*padając na otomanę i patrząc na Kelnera*): A co? Los mój jest już podobny do losu starego małżonka.

KELNER (*patrząc na pokonanego pojedynkowicza płci z niewymowną dobrocią*): Głowa do góry! Głowa do góry, proszę pana. Każdy mężczyzna boi się małżeństwa, gdy nadchodzi stanowcza chwila, ale często okazuje się, że jest bardzo wygodne, bardzo radosne i szczęśliwe... od czasu do czasu. Ja, proszę pana, nigdy nie byłem panem we własnym domu; moja żona była podobna do pańskiej narzeczonej. Lubiła rozkazywać i rządzić, a mój syn odziedziczył to po niej. Lecz gdybym miał przeżyć moje życie jeszcze dwa razy, postąpiłbym

<sup>34</sup> Ibidem, s. 13.

<sup>35</sup> G.B. Shaw *Nigdy nic nie wiadomo*, op. cit., s. 456.

<sup>36</sup> Por. ibidem, s. 516.

<sup>37</sup> J. Baudrillard, op. cit., s. 96.

tak samo, postąpiłbym tak samo, zapewniam pana. Nigdy nic nie wiadomo, proszę pana, nigdy nic nie wiadomo!<sup>38</sup>

Można zakładać – wbrew opinii Bronisławy Bałutowej – że Gloria nie rezygnuje z siły, niezależności i ideałów Pani Clandon<sup>39</sup>, przenosi je tylko w inne rejony, tam, gdzie dotychczas nie były realizowane. Można zauważyć, że dziewczyna w istocie podporządkowuje emocje i instynkty intelektowi, bez względu na to, że wcześniej Crampton nakłaniał ją do kierowania się uczuciami, a nie intelektem<sup>40</sup>. „Gest zamążpójścia” jest dyktowany nie tyle sferą emocjonalną, ile intelektem, stanowi konsekwencję racjonalnej analizy stanu i sytuacji, przyczyn i skutków.

W *Nigdy nic nie wiadomo* świat kochanków jest światem hermetycznym, terenem podległym specyficznym regułom, które są dostępne tylko kochankom, inne prawa nie mają tutaj większego znaczenia, dlatego to, co tym, którzy znajdują się poza tym światem, jawi się jako nieobyczajne<sup>41</sup>, dla kochanków jest konstytutywną regułą ich gry.

---

<sup>38</sup> G.B. Shaw, *Nigdy nic nie wiadomo*, op. cit., s. 516.

<sup>39</sup> Por. B. Bałutowa, op. cit., s. 38.

<sup>40</sup> Por. B.F. Dukore, op. cit., s. 30.

<sup>41</sup> Por. G.B. Shaw, *Nigdy nic nie wiadomo*, op. cit., s. 506–509.