

Teksty Drugie 1999, 1-2, s. 175-187



„Kościół międzyludzki” w „Ślubie” Witolda Gombrowicza

Michał Masłowski

Michał MASŁOWSKI

„Kościół międzyludzki” w *Ślubie* Witolda Gombrowicza

Zacząć trzeba od elementarnego pytania, czy Gombrowicz jest przede wszystkim pisarzem, czy myślicielem. Czy ważniejsze dla uchwycenia sensu jego dzieła jest podejście estetyczne, czy intelektualne. Czesław Miłosz proponuje formułę pośrednią: „Jego utwory są budowlami, wznoszonymi dla przekazywania myśli o egzystencji, zbyt skomplikowanej, by dało się ją wyrazić za pomocą traktatów...”¹. Klucz intelektualny pozwala więc dotrzeć do zawartości, jak i wytłumaczyć estetyczną formę; ale też sama forma niesie określoną wizję świata i jego mechanizmów. Najważniejsza w tej sytuacji jest interpretacja, odkrywająca za groteskowym stylem i banalnymi na pozór sytuacjami strukturę głęboką, ukryte *mythos*, wielką metaforę. Czytane w ten sposób jego utwory okazują się specyficznymi przypowieściami.

Ślub należy do najważniejszych dzieł Gombrowicza, obok – a raczej pomiędzy – *Ferdydurke* i *Dziennikiem*. Tam właśnie, opierając się na uchwyconym już w *Ferdydurke* mechanizmie tożsamości interakcyjnej – gry „gąb”, pisarz konstruuje w pewnym sensie drugie piętro swojej wizji. Zarysowuje mianowicie koncepcję metafizyki poziomej „kościół ziemskiego”, w którym „duch ludzki uwielbia ducha międzyludzkiego”². Kpiarz, prowokator, grający formami wieczny błazen, szkicuje więc poważną propozycję metafizyczną, wyrażoną w karnawałowym stylu.

Dzieło jest trudne, tym bardziej że forma dramatyczna wymaga specjalnej uwagi, by odróżnić komizm sytuacyjny od gry poważnej, gry od komentarza do tej gry,

^{1/} Cz. Miłosz *Historia literatury polskiej*, przeł. M. Tarnowska, Kraków 1993, s. 496.

^{2/} W. Gombrowicz *Ślub*, w: *Iwona, Ślub, Operetka, Historia*, Kraków 1994, s. 99. Datę podawać będą jedynie akt i numer strony tego wydania.

Interpretacje

parady od rzeczywistego procesu duchowego³. Wszystko w dodatku jest wtopione w dialog teatralny, który tylko wydaje się jednoznaczny. W istocie posiada wielopiętrową strukturę semantyczną: metajęzyka (podmiotu-narratora, który dramat śni), mowy performatywnej budującej akcję (słowa angażujące), i wreszcie piętra monologów-refleksji wewnątrz akcji, docierającej chwilami do świadomości metajęzykowej... Sukces kilku słynnych inscenizacji dzieła – od prapremiery paryskiej Georges'a Lavellego w 1964 r. aż do inscenizacji Jerzego Jarockiego w Krakowie z 1991 r., wybranej przedstawieniem roku (zostało uwiecznione na taśmie wideo i w publikacji⁴) – świadczy o wadze realizacji teatralnej.

Realizacja to jednak z definicji tylko jedna z możliwych interpretacji, tekst jest zawsze bogatszy od ujawnionych przez reżysera znaczeń. Chociaż – by podjąć ulubione w tej sztuce powiedzenie autora – rozpoznane znaczenia są „pompowane” poprzez kolejne spojrzenia, a publiczne przedstawienie odgrywa w tym niewątpliwie większą rolę niż lektury prywatne. Za to w dyskusjach uniwersyteckich liczy się dokonana następnie przez krytykę przemiana literackiego obrazu, symbolu, teatralnego nastroju – na społeczny dyskurs, na język conceptów i idei. Wśród najważniejszych głosów na temat *Slubu* chciałbym wspomnieć przede wszystkim Czesława Miłosza, który pierwszy, jak się wydaje, wskazał na wagę idei kościoła międzyludzkiego⁵. Ostatnio ukazała się również książka o Gombrowiczu, gdzie Jan Błoński, polemizując z Głowińskim i Falkiewiczem, interpretuje sztukę jako „tragedię psychoanalityczną”. Chociaż nie przejmujemy tej koncepcji, nie wydaje się ona sprzeczna z i n i c j a t y c z n y m p r o c e s e m i n d y w i d u a c j i⁶, który postaramy się wskazać. Motorem tego procesu jest „świadomość tragiczna”, która, według formuły Błońskiego (s. 139), „przemienia błoto w posągi”.

Ów biblijny gest tworzenia człowieka z gliny, podjęty przez autora, prowadzi do nowej, metafizycznej wizji jednostki i ludzkości, mocno zresztą, choć polemicznie, zakorzenionej w tradycji romantycznej, o której z kolei pisał już dość szeroko Rolf Fieguth⁷. By odsłonić strukturę i sens tej nowej wizji, wydobydziemy najpierw ukrytą w *Slubie* strukturę mitu faustycznego, jej wpływ na ideę kościoła między-

3/ Por.: J. Błoński „*Slub*” jako tragedia psychoanalityczna, w: *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne*, Kraków 1994, s. 113–140, gdzie autor pisze m.in.: „rozwój zdarzeń jest [...] znakiem wewnętrznej przemiany bohatera” (s. 123).

4/ Teatr Stary w Krakowie, premiera: 20 IV 1991, inscenizacja – J. Jarocki, scen. J. Jur-Kowalski, muz. S. Radwan; Henryk – J. Radziwillowicz, Władzio – Sz. Kuśmider, Mania – D. Segda, Ojciec – J. Trela, Matka – D. Makryniewicz, Pijak – K. Globisz; realiz. telew. S. Zajączkowski (1992); *Próby zapisu*, „Dialog” 1992 nr 4, s. 95–107.

5/ Cz. Miłosz *Ziemia Ulro*, Paryż 1980, s. 41; por. też.: *Prywatne obowiązki*, Paryż 1980.

6/ Indywidualizacja – termin Junga, oznaczający rozwój osobowości poprzez kolejne etapy, którym odpowiadają archetypalne obrazy ukazujące się we śnie; celem indywidualizacji jest uzyskanie świadomości transcendentnej oraz praktyczne przewyciężenie sprzeczności pomiędzy światem ziemskim a duchowym.

7/ R. Fieguth *Słowo, sacrum i władza. Komentarze do „Slubu” Gombrowicza i jego tradycji romantycznych*, „Teksty Drugie” 1995 nr 1, s. 18–30.

Maslowski „Kościół międzyludzki” w *Ślubie* W. Gombrowicza

ludzkiego, jak i semantyczne konsekwencje groteskowej formy, zbudowanej w analogii do aporii współczesnego człowieka. Rozwiązanie tych tragicznych aporii wydaje się tyle intelektualne, co egzystencjalne i polega, z jednej strony, na uświadomieniu sobie swojego niższego „ja”, z drugiej, na otwarciu na innych ludzi: na spotkaniu.

Echa mitu faustycznego w *Ślubie*

Sam tytuł, *Ślub*, przywołuje *Wesele* Wyspiańskiego, które, jak wiadomo, jest rodzajem polemiki z romantycznymi mitami Wernyhory (ze Słowackiego) oraz narodowego solidaryzmu (por. słynny dwuwiersz Krasińskiego „jeden tylko, jeden cud/ z polską szlachtą polski lud”). Polemizować z romantycznymi mitami znaczy jednak aktualizować je, jak to ma miejsce prawie w całym dziele Wyspiańskiego. Czy tak jest również w przypadku Gombrowicza? Tak w *Ślubie*, jak w *Weselu*, chodzi o przymierze między tym, co uważane za wyższe, duchowe, a tym, co jest niższe, ale ma dodać sił bohaterom dążącym do wysokiego celu. W *Weselu* inteligencja krakowska (spadkobierczynie szlachty), by osiągnąć niepodległość kraju, łączy się z chłopami – z kulturą ziemi. Duchowość i tradycja zawierają przymierze z pracą i z istniejącymi siłami. W *Ślubie* ciemne siły podświadomości, pożądania sprzymierzają się z inteligencją bohatera, by pomóc mu w wyzwoleniu się. Wyzwoleniu z sytuacji żołnierza na froncie, syna zobowiązanego do posłuszeństwa wobec rodziców, narzeczonego, który nie zdążył ślubu urzeczywistnić. Gdyby podjąć, za Błońskim, terminologię psychoanalityczną – bohater musi się wyzwolić od swego *super-ego* symbolizowanego przez ojca, aby zrealizować *libido* symbolizowane przez narzeczoną. Bohater dąży do psychologicznej i moralnej wolności – absolutnej, a więc metafizycznej. Przegrywa, tak jak marzenie o wolności politycznej przegrało w *Weselu*.

Mechanizm samorealizacji bohatera ma również inne odniesienia literackie: Gustawa-Konrada z *Dziadów* i jego sobowtóra, Kordiana, jak i wspólnego przodka obu tych bohaterów – Fausta Goethego. Można by się zabawić, rozróżniając znaki ukrytej polemiki z polskim romantyzmem⁸, pozostaje jednak odniesienie najważniejsze – zarówno bohaterów romantycznych, jak Henryka w *Ślubie* – faustyczny mit paktu z diabłem.

W *Ślubie* występują trzy kluczowe momenty mitu faustycznego: poszukiwanie absolutnej wolności, utożsamienie w utworze Goethego z wiedzą i młodością,

^{8/} Wystarczy wskazać na podobieństwa: sceny Balu z III cz. *Dziadów* z balem w *Ślubie*, motyw „44” parodystycznie przypomniany poprzez symetrię czterech strażników z każdej strony trupa, scenę z początku aktu II, w której Henryk opiera się o kolumnę jak – metaforycznie – Konrad w czasie Wielkiej Improwizacji, tożsamość imion własnych bohaterki: Mania-Maria w *Ślubie*, Maryla-Maria w *Dziadach*; wreszcie tożsamość imienia bohatera (i problemu nieautentyczności) z Henrykiem z *Nie-Boskiej komedii*... Są to znaki zewnętrzne o charakterze parodystycznym – ich odpowiedniki istnieją na poziomie struktury głębokiej (por. *infra*). Por. też art. R. Fiegutha *Słowo, sacrum i władza*...

Interpretacje

w sztuce Gombrowicza z wiedzą i biologiczną potencją (erotyczne *libido*, nakierowane na władzę, „rząd dusz”). Pakt z diabłem przybiera w *Ślubie* charakter przy mierza z „niższym kapłanem”. Potem przychodzi odkrycie czarnej strony paktu – zniszczonej miłości, śmierci: w *Fauście* – ukochanej, w *Ślubie* – przyjaciela. Można dodać do tej listy końcowy etap rozpoznania (*anagnorisis*) i interioryzacji Prawa – pracy dla innych i z innymi w *Fauście*, uznania autonomii innych w finale *Ślubu*. Na tych słowach Jarocki kończy swoje przedstawienie, czyniąc z nich zdanie kluczowe, podczas gdy w tekście jest jeszcze mowa o dokonanym czynnie, który należy wywyższyć i rozpowszechnić. O jaki czyn chodzi?

Wszystko wskazuje na to, że główna akcja dramatu dotyczy procesu indywidualizacji. Błoński twierdzi, że łatwo jest *Ślub* streścić, i czyni to z wirtuozerią w terminach dramaturgii subiektywistycznej⁹. Gombrowicz streścił dramat również, dużo obszerniej, podkreślając transcendencję Formy. Ale sam fakt streszczania dowodzi wyczuwanej trudności odczytania utworu. Można dokonać innych jeszcze streszczeń, gdyż „akcja” główna zależy od interpretacji. Dla nas akcja *Ślubu* polega na walce Henryka o swoją ludzką tożsamość. Jest na wojnie, daleko od rodziny, od narzeczonej, od kraju. Stary ład moralny upadł, gdyż najuczciwsi ludzie stali się mordercami, tylko siła się liczy¹⁰. Rozdarty pomiędzy pragnienie (utożsamione przez Mańkę i marzenie o ślubie) a niskimi pulsami (Pijak), z jednej strony; między przestarzałą moralnością (Ojciec) a moralną anarchią czasu, z drugiej strony, powoduje śmierć przyjaciela – Władzia, swego społecznego *alter ego*. Czyni to, by opanować chaos świata, ale traci w ten sposób ostatecznie uczuciowe odniesienie. W ten sposób dochodzi do idei samodyscypliny (samo-uwieżnienia) i do statusu niewinnego-winowajcy, niewolnika-sędziego (*servus-arbiter*), by podjąć terminologię Lutra¹¹.

Model procesu indywidualizacji w literaturze polskiej to *par excellence* inicjatywna droga Gustawa-Konrada z *Dziadów*¹². Bohater romantyczny rozwijał się duchowo poprzez etapy-mutacje: nieszczęśliwy kochanek – patriotyczny bohater-mściciel – pielgrzym służący uniwersalnej sprawie. Henryk przypomina pod wieloma względami Hamleta, któremu towarzyszył zawsze Horacy – myśli on i rezonuje zamiast

^{9/} „Henryk chce – we śnie – poślubić Mańkę, która z niewinnej narzeczonej zmieniła się w służkę do wszystkiego. Aby uzyskać społeczne potwierdzenie upragnionego związku, wielbi własnego ojca i czyni go królem. Potem jednak strąca go z tronu i ogłasza się tyranem, aby w końcu – nie mogąc znieść brzemienia krwi, przelanej za jego sprawą – abdykować i oddać się w ręce strażników. Co do ceremonii ślubu, kilkakrotnie zapowiadanej czy rozpoczynanej, nie może ona dojść do skutku za sprawą Pijaka, który – w rozmaitych przebraniach – bądź to walczy z Ojcem i Henrykiem, bądź zozydza Mańkę groźbą «dutkanicia» (= splugawienia), uniemożliwiając zadzierzgnięcie małżeńskiego węzła” (J. Błoński „*Ślub*” jako tragedia..., s. 122).

^{10/} „Henryk: Czy nie służyleś okropności? Więcej masz na sumieniu morderstw niż zwykły morderca” (akt III, s. 200).

^{11/} M. Luter *De servo arbitrio*, 1525; por.: P. Ricoeur *La symbolique du mal*, Paryż 1960, s. 145–150.

Maslowski „Kościół międzyludzki” w *Ślubie* W. Gombrowicza

działać, co opóźnia cel zemsty/ ślubu. Przechodzi jednak poprzez etapy dojrzewania bliskie bohaterowi Mickiewicza. Etap nieszczęśliwej miłości – Mańka stała się dziwką. Etap buntu przeciw Bogu/ ojcu – detronizacja Ojca, groźba, że Boga „wzmie za mordę” (III, s. 184). Wreszcie etap wewnętrznej przemiany, która prowadzi go do uznania Prawa – „misja” u Konrada, poczucie dokonania „dzieła” u Henryka. Struktura obu losów jest w wielu punktach równoległa, tylko że jest w pewnym sensie skonstruowana na opak. Zamiast wzruszyć się losem swych towarzyszy niewoli, jak Konrad, Henryk zamyka ich w więzieniu; zamiast bić się o wielką sprawę, walczą o zrealizowanie pragnienia mordu, jedynego dowodu absolutnej władzy. Zakończenie jest w obu utworach podobne, ale dochodzi do niego w *Ślubie* drogą „lewą” – niską, groteskową, „ludzką”. To droga niesprawiedliwego buntu (droga Pankracego z *Nie-Boskiej komedii*). Niesprawiedliwego, a jednak nieuniknionego. Droga indywidualizacji współczesnego człowieka.

Ta nowa droga auto-definicji określa nowy metafizyczny obraz świata i nowy typ tożsamości.

„Międzyludzki kościół”

Motorem akcji dramatycznej w *Ślubie* jest walka o tożsamość, o godność. Ma ona miejsce pomiędzy formami wyższymi i niższymi, według mechanizmu „gęby” zarysowanego w *Ferdydurke*¹³. Najpierw Ojciec czyni wszystko, by ocalić swoją godność – nie zezwala na pocałowanie Matki, na jedzenie przed nim itd. By tę godność ocalić, odwołuje się do obrazu Boga-Ojca i ładu moralnego, który ta wiara implikuje. Henryk z początku broni tego ładu, gdyż nie wierząc w Boga, wyznaje wiarę „w Prawo Moralne i w Godność Człowieczą na ziemi” (wszystko dużą literą: II, s. 161). Ale ta humanistyczna wiara bez transcendencji implikuje relatywizm etyczny (każdy ma swoją prawdę, każdy swoją godność) i w rezultacie moralną słabość, której Pijak nie omieszka wykorzystać. A ponieważ chodzi o sprawy ludzkie, a nie absolutne, dlatego by nie użyć środków ludzkich, ziemskich, tzn. terroru...

Wszystko jest zanurzone w porządku sakralnym, prometejski bunt Henryka również. Jego rodzinny dom przypomina zburzony kościół, a on sam czuje się – w momencie *anagnorisis*, rozpoznania – „kapłanem ojca” swojego (I, s. 112). W rezultacie klęka przed Ojcem, by bronić go przeciw Pijakom i, z pewnością, przeciw

^{12/} Por. mój artykuł *La structure initiativue des „Aleux” d’Adam Mickiewicz*, „Revue des études slaves” 1985, LVII/3, s. 421–445.

^{13/} J. Błoński („*Ślub*” jako tragedia...) polemizuje z M. Głowińskim co do motywacji działania postaci dramatu (*Komentarze do „Ślubu”*, w: *Gombrowicz i krytycy*, pod red. Z. Łapińskiego, Kraków 1984): Głowiński uważa, że nie ma żadnej motywacji, Błoński wskazuje na *libido* bohatera i pulsje jego nieświadomości (to „historia pożądania”, s. 123). Z naszego punktu widzenia należałoby dodatkowo podkreślić mechanizmy interakcji, w których pulsje się inwestują i które regulują *libido* bohatera, tzn. mechanizmy wymiany „gęby” otrzymanej od innych i innym narzucanej. Przemiana duchowa bohatera może się zrealizować tylko za tę cenę i dzięki temu mechanizmowi (por. *infra*).

Interpretacje

własnej obojętności. Klęka następnie po raz drugi z ojcem, najpierw twarzą do niego, następnie za nim – teoretycznie obaj klękają wtedy wspólnie przed Bogiem. W rzeczywistości dla Ojca jest to okazja, by zmusić syna do poprawnego zachowania i wzmocnić swój własny autorytet, co mu pozwoli następnie przyrzec synowi, że jego narzeczona zostanie oczyszczona, podniesiona do godności „przenajświętszej Panny” (I, s. 140): „Mańka” stanie się Marią.

Następuje pojedynek Henryka z Pijakiem – pojedynek metafizyczny, gdyż dotyczy Sensu. Henryk, ogłaszając się królem, dowiadyuje się, iż istnieje inna religia i inne kapłaństwo, „ziemskie”, „ludzko ludzkie” (II, s. 163). Błoński ma z pewnością rację, kiedy twierdzi, że Pijak jest figurą podświadomości Henryka – bohater zaczyna więc poznawać nową religię od samego siebie, od swych pragnień i pulsji¹⁴. Jego liturgia polega na społecznym rozpoznaniu. Ale jest manipulowalna. Pijak, „kapłan psychologiczny” (III, s. 200), dobrze o tym wie, łącząc „niższym ślubem” – poprzez spojrzenie innych, poprzez fałszywy obraz społeczny – Mańkę, narzeczoną Henryka, z Władziem, jego przyjacielem.

Henryk ustępuje pokusie i wobec dekonfitury ojca przejmuje w posiadanie ową „niższą religię”. a więc i panowanie nad społeczeństwem i światem. Panowanie nad innymi – romantyczny „rząd dusz”. Utożsamia się z Bogiem, on, indywidualnie (II, s. 173), a nie jako człowiek pomiędzy innymi. Starego Boga „weźmie za mordę” (III, s. 184). Z tego metafizycznego solipsyzmu wynika dalszy ciąg – samobóstwienie, wola udzielenia samemu sobie ślubu, wreszcie presja, by doprowadzić swego młodszego przyjaciela, prawie że syna duchowego, Władzia – do ofiarnego samobójstwa.

Obecne są tu wielkie biblijne symbole: jabłko znaczy pokusę morderstwa, gdyż nóż przyniesiony do jabłka posłuży za narzędzie ofiary. Henryk staje się nowym Kainem, który zabił swego brata Władzia-Abla. Ofiara tego ostatniego parodystycznie przypomina ukrzyżowanie zaakceptowane przez Chrystusa, by ocalić honor Ojca.

Liturgia „dudtknięcia palicem”, użyta do detronizacji ojca, do wyświęcenia kapłana i do ślubu wymaga chwili uwagi. Dlaczego taka siła przypisywana zwykłemu „palicowi”? Czy jest to tylko gest negatywny? Otóż dotknięcie jest w świecie formy gestem ciała i świadomego panowania nad formą. Forma – duża literą – jest spadkiem kulturowym ludzkości, duchowości, Ładu moralnego. Nawet jeśli nie wierzy się już w Boga, Formy wypełniają tę samą funkcję, co transcendencja. „Zachować pozory” nie jest tylko podstępem w wojnie, którą jednostka prowadzi przeciw wszystkim innym jednostkom, ale również kodyfikacją komunikacji, międzyludzkiej więzi, inaczej mówiąc – ludzkości. Forma jest znaczącym gestem, a więc Słowem¹⁵, tylko że ufundowanym już nie na dogmatyce, ale na kodzie inte-

^{14/} Co również wskazuje na schemat romantyczny w sensie, że to „od środka” przychodzi mądrość i wiedza o świecie; parodystyczna nowość Gombrowicza polega na tym, że zakorzenienia tę wiedzę w pulsjach ciała, a nie w duchowości.

^{15/} Por.: P. Ricoeur *Théorie de l'action*, w: *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paryż 1986.

Maslowski „Kościół międzyludzki” w *Ślubie* W. Gombrowicza

rakcyjnym. W odniesieniu do tego kodu zdobywa się tożsamość. Kod utworzony jest przez proste opozycje: „mądrze” *versus* „głupio”, „wysoko” *vs.* „nisko”, „indywidualnie” *vs.* „zbiorowo”. W swym solipsyzmie wojownika ani Henryk, ani Ojciec – by zachować władzę, by pozostać w porządku symbolicznym, a nie fizycznym, nie mogą dać się „dudtknąć”; inaczej staliby się tacy jak inni. Dotknięcie palcem jest skojarzone z gwałtem. Ale, z drugiej strony, to również odmowa żywego kontaktu z innymi ludźmi. W tym sensie Błoński ma rację, kiedy podważa słowa Gombrowicza, według których wszystko się rozgrywa „między” ludźmi. Ale również się myli, gdyż na koniec Henryk daje się dotknąć – nawet to nakazuje¹⁶. Jest to kres jego absolutnej wolności i warunek „ludzkiego” kontaktu z innymi ludźmi. Opuszcza w ten sposób porządek sakralny, interioryzując go. Z manipulatora Formy staje się twórcą formy nowej – godności tworzonej w międzyludzkiej relacji. To jest jego czyn.

Ostatni epizod – ostatnie trzy linie tekstu – mogą zostać zinterpretowane jako Odkupienie, zbawienie, którego dostąpił dzięki swym modelowym przejściom, które mogą też służyć innym: „tam gdzieś daleko/ mój czyn wzniesie się na wysokości!” (III, s. 232). To prawie wysłanie widzów, jak apostołów – z misją...

„Kościół międzyludzki” wprowadza więc ostatecznie transcendencję – poziomą, relacyjną, dialogiczną, by użyć współczesnego teologicznego terminu. „Duch ludzki uwielbia [tu] ducha międzyludzkiego”, pisze Gombrowicz w *Przedmowie*. Jego mesjaszem jest człowiek, każdy człowiek lub raczej ludzie, w międzyludzkich kontaktach, zapośredniczonych poprzez tragiczną dialektykę Formy i ciała, pozaczasowego i czasowego, manipulacji i rzeczywistego procesu duchowego¹⁷. Zbawienie polega na rozwoju jaźni, tak by zintegrował osobowość na wyższym poziomie, przekraczając niejako konflikt *id* i *super ego* (by użyć psychoanalitycznej terminologii). Inaczej mówiąc, zbawienie to doświadczenie tak skończoności, jak biologicznej i duchowej dynamiki wszystkiego, co żyje.

Doświadczenie to jest tragiczne – pisze o tym Błoński – ale ukazane jest jako groteska. Jak mówił Jan Kott, groteska reprezentuje tragedię w świecie bez Boga – pod pustym niebem¹⁸.

Tragiczność groteski

Ślub jest napisany jako parodia tragedii Szekspirowskich, których strukturę częściowo przejmuje. Istotnie, mimo formalnego podziału na akty łatwo jest ująć

^{16/} J. Błoński pisze: „postęp (akcja) *Ślubu* wcale nie zależy od interakcji, od tego, co tworzy się «między» ludźmi. Zmiana dokonała się w Henryku i tylko w Henryku” („*Ślub*” jako tragedia..., s. 137). Nawet gdyby tę tezę przyjąć (z rezerwą, por. przypis 7.), sytuacja ulega zmianie w finale, gdy Henryk akceptuje dotknięcie przez innych, a więc interakcję.

^{17/} W. Gombrowicz mówi o „procesie psychicznym” i o „wewnętrznej pracy duchowej” Henryka (*Dzieła zebrane*, t. 6–8: *Dziennik*, t. 2 (7), Paryż 1971, s. 148–149. Dalej cytować będziemy według tego wydania, podając jedynie stronę).

^{18/} Por.: J. Kott „*Król Lear*” lub „*Ostatnia gra*”, w: *Szekspir współczesny*, Kraków 1990.

Interpretacje

dramat w sekwencji-epizody. Oto propozycja, która ułatwi nam całościowe spojrzenie na sztukę:

- I. 1. Bliskich obcowanie (Henryk odwiedza we śnie rodzinę)
2. *Anagnorisis* (wzajemne rozpoznanie)
3. Bunt (Pijacy chcą pobić Ojca)
4. Intronizacja (uznanie godności Ojca)
- II. 5. Przygotowania do ślubu
6. Pojedynek (Henryk – Pijak)
7. Kuszenie i pakt
8. Zamach stanu
9. Zasadzka („niski ślub” Mańki z Władziem)
- III. 10. Tyrania
11. Bal
12. Rytuał śmierci
13. Osąd i samouwięzienie: rozpoznanie Prawa (II *anagnorisis*)
14. Rozesłanie apostołów.

Ujęcie całości w epizody ujawnia pokrewieństwo tej struktury: 1^o – z teatrem Szekspirowskim i – poprzez tę konwencję – z Brechtowskim (teatr, w którym każdy epizod odpowiada „*Gestusowi* społecznemu”^{19/}); 2^o – z teatrem romantycznym (komponowanym z ciągu obrazów – *tableaux*); 3^o – nie zapominając, że chodzi o groteskę.

1^o Poza struktura epicką (podział na epizody) i tematem – historia zamachu stanu, który zachwiał Ładem moralnym świata i który się kończy upadkiem fałszywego pretendenta, jak też układ przestrzenno-czasowy, odwołujący się przede wszystkim do wyobraźni widzów, pochodzą z teatru elżbietańskiego. Wtórne opracowanie tej konwencji zaprowadziło autora do wymiaru „profetycznego”, akcji – poprzez teatr – w świecie. Jest to niezmiernie istotne dla teatru Brechtowskiego, „epickiego”, gdzie sprowokowana przez „efekty obcości” akcja skierowana na widzów ma ich popchnąć do działania w świecie. W tym celu dramat Brechtowski zbudowany jest z epizodów, w których ważna jest nie akcja sama w sobie, ale jej mechanizmy. Każdy epizod ma objawić nową prawdę o funkcjonowaniu społecznie zdeterminowanych ludzkich zachowań i dlatego jest skonstruowany – jak już było powiedziane – wokół określonego *Gestusa* społecznego. Jasne jest, że choć Gombrowicz najwyraźniej teatru Brechtowskiego nigdy nie widział, występuje tu równoległość poszukiwań estetycznych. Aspekt groteskowy, parodystyczny, odgry-

^{19/} Co do Brechtowskiego pojęcia *Gestus* społeczny – określony on jest jako „mimicznie odegrana relacja społeczna, jaka wytworzy się między ludźmi w danym momencie” (por. tłum. franc.: *Les Ecrits sur le théâtre*, Paryż 1963, s. 152 i in.), por.: B. Dort *Etude comparée de trois états d'un texte dramatique de Brecht [Galilée]*, w: *Les Voies de la création théâtrale*, t. 3, Paryż 1972, s. 109–258.

Maslowski „Kościół międzyludzki” w *Ślubie* W. Gombrowicza

wa rolę efektu obcości, zmuszając do odbioru przede wszystkim intelektualnego, a nie emocjonalnego, dokładnie jak tego sobie życzył Brecht²⁰.

²⁰ Od teatru romantycznego, który zresztą również mocno był zainspirowany teatrem elżbietańskim, łącznie z tradycją polską „teatru ogromnego” czy „monumentalnego”, wyznaczoną nazwiskami Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego, następnie Wyspiańskiego i Schillera – Gombrowicz zapożycza najpierw strukturę „lirycznej opowieści”, tzn. narracji epickiej wychodzącej z przeżyć bohatera-poety²¹. Autobiograficzne aluzje wzmacniają prawdziwość konwencji spowiedzi i zakotwicząją dramat w rzeczywistości, nie rezygnując z ambicji wewnętrznego objęcia kosmosu i jego sensu, co, jak wiadomo, doprowadziło do nadania temu gatunkowi miana „dramatu metafizycznego”. Teatralnie rzecz ujmując, czasoprzestrzeń ukształtowana jest według zasady synekdochy, tzn. konkretne miejsce wskazuje na ogólny los człowieka na ziemi; historyczny czas wojny w *Ślubie* staje się w ten sposób metaforą sytuacji człowieka współczesnego w ogóle. Mimo więc precyzyjnych wskazań, dotyczących scenografii i kostiumów, akcja dzieje się zawsze i wszędzie, a przede wszystkim w świadomości widzów, których ma doprowadzić do zaangażowania w świecie.

³⁰ Przejdźmy teraz do aspektu groteskowego, również obecnego w tradycji romantycznej, gdyż wtedy to groteska pod piórem Wiktora Hugo uzyskała filozoficzne szlachectwo (*Wprowadzenie do Cromwella*). Otóż w tradycji tej groteska stanowi jeden z dwu biegunów obrazu świata – drugi biegun stanowi to, co uduchowione i wysokie. Ten drugi odpowiada temu, co jednostkowe, godne, uduchowione, podczas gdy groteska reprezentowała to, co prymitywne, zbiorowe, niskie. Groteska należała również do palety środków służących do osiągnięcia ironicznego dystansu do świata, który umożliwiał ukazanie napięciowej struktury świata i rozdarcie człowieka między ogólnym i szczególnym, duchowym i cielesnym, wysokim i niskim. Wybór przez Gombrowicza groteskowego stylu w tym kontekście znaczy więc dowartościowanie tematu naturalistycznego – wagi tego, co cielesne, pulsyjne, biologiczne – w dualistycznym świecie, w którym rozdarcie bohatera oznacza toczoną przez niego walkę o jedność bytu. W teatrze romantycznym bohater bił się ze światem zewnętrznym, u Gombrowicza bitwa toczy się wewnątrz bohatera i w przestrzeni „między” ludźmi – przestrzeni interakcyjnej.

Groteskowa forma reprezentuje więc określoną filozofię egzystencjalną. Błoński wydobyl tragiczną strukturę konfliktu, umieszczając *fatum* w fantazmatach bohatera; nazwał ją tragedią psychoanalityczną. W istocie chodzi o konflikt między niekontrolowanymi pulsami pożądania a porządkiem świata reprezentowanym przez Formę. To prawie Schellingowska struktura tragiczna, polegająca na

^{20/} Por.: B. Brecht *Notatki o Mahagonny* (1930); *Mały Organon dla teatru* (1948), przekł. franc. w: *Les Ecrits sur le théâtre*, t. 1, Paryż 1972, s. 257–261 i t. 2, 1979, s. 38–40.

^{21/} O epickości teatru romantycznego zob. m.in.: K. Trybuś *Dramat romantyczny i romantyczne marzenie o eposie*, w: *Dramat i teatr romantyczny*, pod red. D. Ratajczak, Wrocław 1992, s. 45–62.

Interpretacje

zderzeniu subiektywnych aspiracji z obiektywnym porządkiem świata. U Gombrowicza jest bardziej degradująca, bo subiektywność zostaje „zastąpiona” przez pulsje nieświadomości (mówi ciało, a nie uduchowiona dusza romantycznego bohatera), ale schemat tragiczności pozostaje ten sam.

Nastąpiło więc w stosunku do romantycznej tradycji odwrócenie perspektywy, co odpowiada karnawałowemu „światowi na opak”²². Uniwersalny Ład świata – biologiczny – odnajduje Gombrowicz u jednostki, a sformalizowaną duchowość zastępującą transcendencję – w świecie. Bohater nie szuka, jak w romantyzmie, przemienienia świata, ale samego siebie. Prawie że bezwiednie – przemiana w nim „się robi”, człowiek przestaje być podmiotem swoich czynów, tworzą go Formy. Można sądzić, że Henryk rodzi się jako podmiot po przyjęciu na siebie „niewinnej odpowiedzialności” za swe czyny, po samouwięzieniu. Po zinterioryzowaniu Formy jako transcendencji swych własnych pulsji i pragnień. *Pararomantyczna* i *paraszekspirowska* forma teatralna nadają jego miotaniu się wymiar metafizyczny. Dlatego to, mimo blażeńskiego tonu i groteskowej formy – właśnie dzięki nim – w dziele tym wydaje się być zawarta poważna egzystencjalna filozofia.

Aporie tożsamości współczesnej

Kiedy Henryk „wyrwijac siebie z siebie” (II, s. 158) konstatuje: „nie panuję nad własnymi czynami”, „nie rozumiem własnych słów” (III, s. 230) i twierdzi, że „to nie my mówimy słowa, ale słowa nas mówią” (II, s. 171), Gombrowicz zapowiada strukturalizm i jednocześnie w pewnym stopniu go przewycięża, otwierając nowe perspektywy budowania ludzkiego sensu. Gdyż nie tylko zdaje sobie sprawę z potęgi form, które nas kształtują, ale i szuka sposobu, który pozwoliłby opanować jej mechanizmy, by właśnie „wyrwać siebie z siebie”. Krótko mówiąc – ściiera się z podstawową aporią współczesnego człowieka, który w imię prometejskiej auto-kreacji wyzoliwszy się z wszelkiej transcendencji, okazuje się mniej niż kiedykolwiek twórcą czegokolwiek – korkiem rzucanym przez fale – przez siły, które go przewyższają: język, społeczeństwo, polityka i ekonomia...

Podstawowy problem tej sytuacji można dostrzec poprzez strukturalistyczne rozróżnienie między sensem i znaczeniem. Znaczenie ma charakter pozycyjny, zależy od miejsca, jakie dany element zajmuje w syntagmie. Można więc nim manipulować. Podczas gdy sens, który strukturaliści ujmowali „w nawias”, porównany był przez Lévi-Straussa do zapachu, który danie czyni apetycznym, ale nie jest konieczny do zaspokojenia głodu. Doprowadziło to do kryzysu podmiotu redukowanego przez jakiś czas do osoby gramatycznej. Człowiek był traktowany jako całkowicie wytworzony przez język.

W *Ślubie* bohater „produkuje” lub „pompuje” od innych swe znaczenie, mając przez cały czas świadomość, że sens pozostaje niedostępny: „Słowa wyzwalają w nas pewne stany psychiczne... kształtują nas... stwarzają między nami rzeczy-

^{22/} Por.: M. Bachtin *Twórczość Franciszka Rabelais'a go kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przekł. A. i A. Goreniewie, Kraków 1975.

Maslowski „Kościół międzyludzki” w *Ślubie* W. Gombrowicza

wistość...” (III, s. 208). Stwierdza więc: „Recytuję tylko / Mą ludzkość! Nie, ja nie istnieję / Nie jestem żadnym «ja», ach, ach, poza mną / Poza mną ja się tworzę...” (III, s. 211). By na koniec wykrzyknąć: „Ja tu za nic nie jestem odpowiedzialny! / [...] nic nie wiem, nic nie rozumiem!” (III, s. 230). Na koniec więc, gdy po zręcznym manipulowaniu formami otrzymał absolutną władzę, dochodzi do sokraticznego „wiem, że nic nie wiem” i odsuwa wszelką odpowiedzialność implikującą poczucie sensu, ponosząc jednocześnie „formalne” konsekwencje swoich czynów (tzn. uznając ich pozytywne znaczenie w społecznej sekwencji): „Nie, nie ma odpowiedzialności, / Muszą jednak zostać załatwione / Formalności...” (III, s. 231) – co prowadzi go do więzienia.

Znajduje się więc w pozycji *Obcego* Camusa – głęboko i świadomie nieautentyczny, wyznaje swój dystans do form, biorąc jednocześnie na siebie społeczne konsekwencje swego czynu. W ten dopiero sposób ujawnia swą osobowość – ujawnia negatywnie, ale sam fakt ujawnienia nadaje mu tożsamość pozytywną.

Henryk posiada kilka poziomów świadomości: świadomość narratora, twórcy, poprzez sen, świata przedstawionego – to mu daje negatywną władzę możliwości obudzenia się i zatrzymania w każdej chwili wszystkiego; można ją nazwać *m e t a ś w i a d o m o ś c i ą*. Posiada również *ś w i a d o m o ś ć r e f l e k s y j n ą*, która interpretuje i komentuje wszystko, co się zdarza. Ona to pozwala mu przekroczyć etapy dojrzewania nieszczęśliwego i rozdartego od początku *ego*. Chce to osiągnąć najpierw poprzez absolutną władzę, która teoretycznie ma opanować chaos świata; klęska tej drogi wiedzie go do końcowego uznania autonomii innych, społeczeństwa – i w rezultacie do zezwolenia na „dudtknięcie” go.

Najważniejsza wydaje się jednak podczas sztuki *ś w i a d o m o ś ć o p e r a c j o n a l n a*, która pozwala mu z innymi i z sobą samym prowadzić grę form. Ona to zostanie na koniec podjęta przez świadomość refleksyjną, jako model tworzenia Sensu:

My tylko łącząc się między sobą, wciąż w nowe układamy się kształty
I kształty owe z dołu ku górze biją. Dziwny to dym!
Niepojęta melodia! Obłądny taniec! Niejasny marsz!
I ziemski, ludzki kościół,
Którego jestem kapłanem!

[III, 231]

„Ja” refleksyjne stwierdza tu, że sens to sublimacja naszego doświadczenia, i że doświadczenia to kombinacja Form, prefabrykowanych elementów ofiarowanych przez kulturę. W żargonie specjalistów można by mówić o pierwszeństwie twórczości syntagmatycznej nad paradygmatyczną, kombinatoryki znaków nad znakami nowymi, ponieważ sens przychodzi z nowej egzystencjalnej syntagmy w pełni przyjętej i przeżytej. Inaczej mówiąc – sens jest otrzymywany poprzez zdobycie świadomości tej kombinatoryki, przez jej przyswojenie.

Henryk, który czuł się „mówiony” i udawało mu się tylko posuwać naprzód przez manipulację form („Naprzód!” to powtarzający się motyw retoryczny w sztu-

Interpretacje

ce), na końcu mówi do innych już w swoim własnym imieniu. Zdobył świadomość, indywidualny, pozytywny sens – poprzez świadomość siebie, swej skończoności, swej kondycji niewolnika-sędziego. Teraz nie boi się już kontaktu z innymi, może zostać dotknięty.

Doszliśmy w ten sposób do ostatniej aporii sztuki, być może najważniejszej, choć ukrytej i wstydlivej. Gdy *credo* Gombrowicza, zapowiedziane w *Przedmowie*, twierdziło, że „człowiek jest poddany temu, co tworzy się «między» ludźmi” (s. 99). Jednocześnie każdy żyje sam, jak w osobnym korytarzu, i tylko Pijak śmie „dotykać” innych ludzi, zabijając ich w ten sposób moralnie. Henryk wykrzykuje: „Dajcie mi człowieka!” (III, s. 212) w sytuacji, gdy jest otoczony ludźmi. To nie kontakt z innymi kieruje groteskowym światem Gombrowicza, to brak kontaktu i marzenie o nim. Inni ukazują się tu jako projekcje nieświadomości bohatera, jest to nawet wpisane w strukturę sztuki. To prawo tego świata, a Henryk posiada świadomość, że on również jest tylko śniony – przez innych i przez samego siebie²³. To aporia powszechnego i jednostkowego, niskiego i duchowego, okolicznościowego i wiecznego. Będzie ona rozwiązana przez interioryzację tego, co zostało najpierw odrzucone – własnego „ja” banalnego, niskiego, okolicznościowego. Świadoma akceptacja własnej banalności uczyniła z Henryka jednostkę wyjątkową, zindywidualizowaną.

Aporie współczesnego człowieka, wprawione w *Ślubie* w grę form, dotyczą problemu znalezienia – w świecie relatywizmu relacjonalnego – jakiejś absolutnej osi odniesień. Stary świat ze statycznym obrazem Boga „w sobie” rozpadł się pod ciężarem moralnym wojny, ale nie można się ukonstytuować bez transcendencji – świat czystej immanencji prowadzi do morderczego szaleństwa. Forma pozostaje jedynym śladem transcendencji, ale jest względna i do woli manipulowalna. Tylko odkrycie poza Formą innych ludzi, społeczeństwa – otwarcie na innych, wejście w kontakt, pozwala naszkicować horyzont nowego obrazu transcendencji pozomej, inter-relacjonalnej. „Kościoła międzyludzkiego”.

Spotkanie

W *Dzienniku* Gombrowicz, buntując się przeciw patriotycznej fetyszyzacji, określa własne rozumienie tożsamości i autentyczności:

Wiedźcie, że wszędzie tam, gdzie wzrok młodzieńca odkrywa swoje przeznaczenie w oczach dziewczyny, tworzy się ojczyzna. Gdy na ustach waszych jawi się gniew lub zachwyty, gdy pięść godzi w łajdactwo, gdy słowo mędrca lub pieśń Beethovena rozpala wam duszę, uwodząc ją w nieziemskie kręgi, wówczas – na Alasce i na równiku – rodzi się ojczyzna. Ale na placu Saskim w Warszawie, na rynku krakowskim, będziecie bezdomnymi włóczęgami, domokrążcami bez przydziału i wędrownymi, beznadziejnie ordynarnymi groszorobami, jeśli pozwolicie, aby trywialność zabiła w was piękność.

[I, s. 82]

^{23/} Co jest bliskie dużo późniejszemu teorii J. Lacana; por.: A. Lemaire *Jacques Lacan*, Bruxelles 1977.

Maslowski „Kościół międzyludzki” w *Ślubie* W. Gombrowicza

Spotkanie spojrzeń, wyrażone pragnienie, miłosna wymiana tworzą międzyludzką przestrzeń, która jest jedyną rzeczywistością autentyczną. Nową osią świata jest relacja, kontakt, spotkanie. Dialog. Jeszcze jeden cytat z *Dziennika*, wyraźnie inspirowany filozofią Martina Bubera:

Zachód żyje, pomimo wszystko, wizją człowieka odosobnionego i absolutnych wartości. Nam zaś w sposób bardziej namacalny poczyna objawiać się formuła: człowiek plus człowiek, człowiek pomnożony przez człowieka – i nie należy bynajmniej łączyć jej z jakimkolwiek kolektywizmem.

[I, s. 32]

W *Ślubie* interakcyjna, „międzyludzka” wizja człowieka została zaproponowana w najlepszej tradycji wielkiego romantycznego repertuaru, „teatru ogromnego”, tzn. wyolbrzymionego. Choć w groteskowej formie. Reżyserzy nie mylili się w tym względzie. W realizacji Jarockiego z 1991 r. akcja ukazana jest w konwencji romantycznego „teatru ogromnego” – rozgrywa się na scenie pustej, w większości wypadków zaciemnionej, z reflektorem skierowanym na monologującego bohatera, narzucającego wydarzenia i światu sens. Jak hrabia Henryk w obozie rewolucji *Nie-Boskiej komedii*. Jak Konrad w *Dziadach*. Jak Kordian na Mont Blanc, stwierdzający własną nieautentyczność. Groteskowa forma niesie filozofię świata zrelatywizowanego, bez Boga, bez żadnej osi, czystą grę masek, intonacji, gestów²⁴.

Jarocki ukazał w swojej inscenizacji dojrzewanie jaźni bohatera po doświadczeniach wojny i załamaniu się Ładu moralnego. Nie pokazuje tu samouwięzienia, Henryk nie mówi też o swojej niewinności. Sam rezygnuje z dyktatury po śmierci przyjaciela. Tak kończąc przedstawienie, Jarocki jakby inspirował się bardziej doświadczeniami najnowszej historii – ofiary z 1970 i 1981 r. niewątpliwie przyspieszyły upadek komunizmu – niż filozoficzną, metafizyczną wizją współczesnego człowieka. Niemniej styl gry, pozornie trochę wbrew wskazówkom autora, prowadzi również w kierunku filozofii egzystencji: Henryk poszukujący samego siebie jest w istocie autentyczny; to inni, świat – ukazują się jako krąg sztucznych pól i stosunków wzajemnego podporządkowania. Liryczny punkt widzenia narratora, zniekształcając zewnętrzny obraz świata, ukazuje prawdę wewnętrzną człowieka, a tylko przez zdobycie świadomości dojrzewanie bohatera – autora – utożsamiającego się z bohaterem widza – staje się możliwe.

^{24/} Co można skojarzyć z analogicznymi obrazami teatru romantycznego, jak szpital wariatów w *Kordianie*, czy wizje Hrabiny w *Nie-Boskiej komedii*.