

# Rolf Fieguth

---

## Słowo, sacrum i władza : komentarze do "Ślubu" Gombrowicza i jego tradycji romantycznych

---

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1 (31), 18-30

---

1995

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Rolf Fieguth*

**Słowo, *sacrum* i władza  
Komentarze do *Ślubu* Gombrowicza  
i jego tradycji romantycznych**

*Ślub* Gombrowicza oferuje wyjątkowe bogactwo rozmaitych konkretyzacji i interpretacji. Dotyczy to również wątku czy tematu władzy. W tym gąszczu hermeneutycznym szukam interpretacji wyjściowej, którą nazywam interpretacją poetologiczną, chociaż lepiej byłoby mówić także o słynnym Gombrowiczowskim egoizmie literackim.

**Próba interpretacji poetologicznej**

Gombrowicz w *Ślubie* przedstawia zrozpaczoną egzaltację samotnego poety («wierszoklety» według własnych słów), Henryka, postaci o bogatym rodowodzie literackim (Hamlet Szekspira, Faust Goethego, Henryk Krasieńskiego, Konrad Mickiewicza, Konrad Wyspiańskiego, Kordian Słowackiego), w której rozpoznać można wyraźne cechy autoportretowe.

Henryk przedstawia swój świat wewnętrzny jako świat zewnętrzny, a zatem uprzedmiotawia go, ale tym samym pozbawia się wolności do obcowania z innymi ludźmi. Henryk, ów «wierszokleta», którego oniryczna wyobraźnia stworzyła wszystkie inne postacie na scenie,

kończy bowiem jako uzurpator władzy państwowej, jako morderca idei i miłości (nakazał kochankowi Władziowi popełnienie samobójstwa) i jako więzień kreowanych przez siebie zbirów. Po tej klęsce powrót do samego siebie, do normalnego obcowania z ludźmi, do normalnej jawy, będzie już dla niego niemożliwy: władza zawładnęła władcą; mowa wierszem zrobiła z człowieka wierszokletę; literatura zrobiła z Gombrowicza twór literacki; słowo poety stało się jego ciałem, z którego już nie ma dla niego ucieczki. Można mówić o tragicznej klęsce literackiego egoizmu Gombrowicza, o klęsce duszy znieczulonej nadmiarem cierpienia z powodu wojny, która zniszczyła kraj rodzinny i zupełnie zmieniła podstawy duchowej egzystencji autora. To, co pozostaje, to nadzieja na uznanie w dalekiej ojczyźnie.

*Zaraz/To jeszcze nie wszystko./Jeżeli tu mnie schwymano, to tam, tam daleko niech wzniesie się czyn mój* (a. III, 149).<sup>1</sup>

Słowa te są bez sensu, jeśli je odnosimy tylko do finału sztuki, nabierają natomiast znaczenia, i to dość konkretnego, kiedy je zrozumiemy jako słowa Gombrowicza adresowane z Argentyny do kraju — „tam, tam daleko”. Jest dużo śmiechu i sarkazmu w tej sztuce, ale jest i przejmujący smutek zupełnie niezależny od śmiechu, sarkazmu i parodii. Jeśli Henryk, sobowtór autora, ma być także ponurą parodią Hitlera — to gdzie tu zabawiający i zbawiający śmiech?

### Granice władzy słowa międzyludzkiego?

Problem władzy przejawia się w *Ślubie* w dużej mierze jako problem władzy słowa poety, słowa międzyludzkiego. Wierszokleta lub poeta Henryk, jakby pod przymusem przemawiając wierszami, nieraz zastanawia się, ile ma władzy nad słowem, a ile słowo nad nim. W chwili silnego upojenia alkoholem oraz ideą przyszłej władzy królewskiej, prawie bezpośrednio przed obaleniem Króla–Ojca, nasz bohater mówi:

*Słowa/Zdradziecko łączą się za plecami,/I to nie my mówimy słowa, lecz słowa nas mówią,/Zdradzając naszą myśl, która też zdradza/Nasze zdradzieckie uczucie* (a. II, 108–109).

Jest to wyraźna aluzja do Improwizacji Konrada z III części *Dziadów*

<sup>1</sup> Cytaty z *Ślubu* wg wydania W. Gombrowicz *Dziela Zebrane*, t. V. *Teatr*, Paryż, Instytut Literacki, 1971 (wydanie powtarza wersję z 1953 r., która się różni w niektórych partiach od późniejszych wydań krajowych).

Mickiewicza oraz do znanej romantycznej problematyki mocy i niemocy słowa poetyckiego:

*Język kłamie głosowi, a głos myślom kłamie* (*Dziady*, część III, a. I, sc. 2, w. 5)<sup>2</sup>.

Lecz mimo dokonanej tu przez Gombrowicza degradacji wątku romantycznego (alkohol!) i efektu parodystycznego, waga i powaga problemu jest oczywista. Władza słowa nad mówiącym jest w *Ślubie* tak wielka, że nie pomogą przeciw niej żadne wykpiwania: ani śmiech, ani parodia, ani gry metajęzykowe. Przyjrzyjmy się scenie z pierwszego aktu, w której Henryk spotyka rodziców:

WŁADZIO: *Pomów z nimi po prostu, Henryś.*

HENRYK: *...I nie mogę mówić po prostu, gdyż w tym wszystkim/Jest coś uroczystego i tajemniczego/ Tak właśnie, jakby msza się odprawiała! Śmiać mi się chce: jakże uroczysty jestem!/Doniosłe brzmią moje słowa! Wprost mnie śmieszyl/Że taki ważny i doniosły jestem/Ale zarazem drzę, a drżąc oświadczam/Że drzę – i wskutek tego oświadczenia/Drzę jeszcze silniej, a drżąc jeszcze silniej,/Znowu oświadczam, że drzę jeszcze silniej... Ale komu?/Komu oświadczam? Ktoś mnie słyszy...(a. I, 73).*

Ekstazyjne „drżenie”, o którym tu mowa, nie jest osłabione ani przez śmiech, będący jedynie zapowiedzią śmiechchu, ani przez metajęzykowe stwierdzenie faktu drżenia. Manewry te wyraźnie potęgują „drżenie”, o którym mówi się w tym epizodzie. Kiedy indziej Henryk sugeruje Włodziowi samobójstwo. I w tej scenie przeważa przekonanie o władzy słowa.

*będziesz musiał/Zabić siebie samego – i to jedynie/Z tego powodu, że ja ci to każę/ I że mnie się tak zachciało... (a. III, 133).*

Na to stwierdzenie, Władzio ma odpowiedzieć formułą: „*Jeżeli chcesz, Henryk, to tak, bardzo chętnie*”. Z początku Władzio opiera się temu żądaniu Henryka, chociaż ten ułatwia mu zadanie porównując je do recytacji aktora lub do zaklęcia kapłana.

WŁADZIO: *Cóż ci przyjdzie z tego, że ja to wyrecytuję? Słowa to nie żaden fakt.*

HENRYK: *Oczywiście, że nie. Nie, nie myśl, że ja wierzę w jakieś magiczne zaklęcia. Ja nowoczesnym jestem umysłem. [...] Słowa wyzwala ją w nas pewne stany psychiczne... kształtują nas... stwarzają między*

<sup>2</sup> Cytaty z *Dziadów* wg wydania: A. Mickiewicz *Dziela*, t. III, *Uwory dramatyczne*, Warszawa 1955.

*nami rzeczywistości... Jeżeli ty powiesz coś takiego... dziwnego... to i ja mogę powiedzieć coś dziwniejszego jeszcze, i tak, wzajemnie podpierając się, możemy zejść daleko... [...] We dwóch zrobi się wszystko. [...]* (a. III, 134)<sup>3</sup>.

Wyraźnie mamy do czynienia z przywołaniem romantycznego problemu mocy lub władzy słowa poety. Romantyczne słowo poetyckie rości sobie pretensję do potęgi i władzy, do stworzenia rzeczywistości równie realnej jak świat rzeczywisty. Tym samym, z góry skazane jest na niepowodzenie, ponieważ takie żądanie oznacza grzech pychy wobec twórczej mocy Słowa, którym Bóg stworzył rzeczywistość. Ateista Gombrowicz nie podziela jednak skrępowania romantyków, którzy bardziej wierzyli w twórczą moc słowa Bożego niż w kreacyjną moc ludzkiego słowa poetyckiego. Nickrępowanie się względami teologicznymi doprowadza Gombrowicza do idei nicograniczonej władzy słowa ludzkiego lub – przynajmniej – władzy słowa międzyludzkiego nad człowiekiem. Jeżeli Gombrowicz notuje w przedmowie, iż w *«kościelie ziemskim duch ludzki uwielbia ducha międzyludzkiego»* (*Ślub*, 63), to możemy przez analogię powiedzieć: tak jak duch międzyludzki ma być surogatem Ducha Świętego, tak samo słowo międzyludzkie spełnia tu funkcję namiastki słowa Bożego. Ale z drugiej strony w finale sztuki, pojawia się ton poczucia winy i skruchy wobec grzechu popełnionego mocą słowa (samobójstwo narzucone Władziowi przez władzę słowa). Przyznanie się do winy zawarte jest akurat w jej zaprzeczeniu, kiedy Henryk oświadcza, że *jest niewinny jak dziecko, że nic nie zrobił, o niczym nie wie; że jest Uwięziony, chociaż niewinny*. Dlaczego więc rozkazuje własnym zbirom: *Niech wasze ręce/Mnie... dudtkną...* (a. III, 149), jeśli to nie ma być aktem pokuty za grzech?

Final ten interpretować można rozmaicie, ale niewątpliwie pojawia się tu problem granicy władzy słowa międzyludzkiego nad człowiekiem. Czym jednak jest ta granica – prawem moralnym, sumieniem, Najwyższą Instancją?

### Funkcje parodii

Jak już wspomniałem, parodia i wypowiedzi metajęzykowe straciły w *Ślubie* siłę zaklinalnia rzeczy nieprzyjemnych, kłopotliwych, żenujących,

---

<sup>3</sup> Jest to odpowiedź na pytanie Henryka: *Chciałbym wiedzieć jaki jest właściwie zasięg słów?! Jaki jest mój zasięg?* (a. III, 135)

którą przywykliśmy przypisywać tym działaniom w ramach naszych małych codziennych zabobonów. (Któż z nas bowiem nie wierzy, że jakaś sprawa kłopotliwa lub wstydliva zaczyna tracić na wstydlivości, dzięki temu, że ją nazwiemy?)

Ale dlaczego te parodystyczne i metajęzykowe działania w ogóle pojawiły się w sztuce Gombrowicza? Można by pomyśleć, że to w nich zachowała się pamięć o odpowiedzialności i o wolnej woli człowieka. Według nauki chrześcijańskiej, Bóg obdarzył człowieka wolnością woli, a zatem zdolnością do odpowiadania za swoje wybory i czyny. W świecie, z którego Bóg się wycofał, nie ma już wolnej woli, ani nie ma odpowiedzialności. Taki świat zbudowali sobie Henryk i Pijak, kapłani kościoła ziemskiego, czyli ludzkiego. Można by więc pomyśleć, że parodia i śmiech mają tu być bronią przeciwko niezdrowej władzy tego, co „międzyludzkie”. Ale tak nie jest. Kościół międzyludzki sam w sobie jest parodią kościoła powszechnego, jest do niego podobny do złudzenia: [...] *Między nami/Bóg nasz się rodzi i z nas/I kościół nasz nie z nieba, ale z ziemi/Religia nasza nie z góry, lecz z dołu* (a. II, 103)

W tym «kościół ziemski» „*ludzie łączą się w jakieś kształty Bólu, Strachu, Śmieszności lub Tajemnicy*” (63) — ale ani jego charakter parodii kościoła powszechnego, ani jego żywioł „śmieszności” nie pomniejszają siły jego koszmarne magicznego oddziaływania. Przejście między motywami sakralnymi a epizodami operetkowymi, owszem, są zabiegami parodystycznymi — ale zamiast osłabić koszmar, one go jeszcze wzmacniają. Autoironia, parodia, śmiech nie powstrzymują koszmaru, ale go potęgują.

Dotyczy to także tematu i wątku „władzy”. Władza jest w *Ślubie* nie tylko kwestią słowa i parodii, lecz jednym z centralnych pojęć w budowie znaczeniowej sztuki, jednym z jej centralnych tematów. Jednocześnie „władza” tworzy, razem z takimi wyrazami bliskoznacznymi jak „panować” i „moc”, sieć leitmotiwów wyrazowych. Sieć ta obejmuje nawet imię Władzio. Nie jest to przypadek. Władzio, prawie jeszcze chłopiec, ma nad znacznie starszym Henrykiem jakąś utajoną władzę, bo, jak wynika z całego kontekstu, jest jego „młodym niskim bogiem ziemskim”<sup>4</sup>. Później będzie uosobieniem efektu władzy Henryka nad

<sup>4</sup> HENRYK: [...] *I stokrotny smutek/O, żalność bezgraniczna i bezbrzeżna/I jakieś przygnębianie straszne, głuche, ciemne/Opanowały duszę moją. Boże!/Boże i Boże!*

WŁADZIO: (*młodzieńczo*) *Na co ci Bóg, jeżeli masz mnie tutaj?! Przecież widzisz, że jestem taki jak ty!* (a. I, 70)

nim samym, kiedy posłusznie popelni samobójstwo na rozkaz Henryka. Z kolei ten akt poddania się woli władcy uczyni z tegoż władcy niewolnika władzy, o czym świadczyć będzie finał. Nieprzypadkowo więc ofiara władcy nosi imię Władzio.

Połączenie „władzy” z „Władziem” – to gra słów nacechowana komicznie bardzo ponurym.

### Władza i *sacrum*

Problem struktury świata przedstawionego *Ślubu* polega na tym, że nie rządzi nim już żaden przedustawny porządek opatrnościowy; nie jest on, jak chcieli idealiści, romantycy i część realistów, solidnym wytworem świadomości transcendentalnej, lecz kruchym wytworem wyobraźni ludzkiej, nastawionej na międzyludzkie stwarzanie się wzajemne. Taki chyba jest sens konstrukcji *Ślubu*, w której mamy do czynienia ze światem stworzonym przez wyobraźnię jednego człowieka. Imaginacja Henryka to jakby parodia świadomości transcendentalnej:

*Nie jestem żadnym „ja”, ach, ach, poza mną/Poza mną ja się tworzę, ach, ach, o bezdźwięczna/Pusta orkiestra mego „ach” co z próżni/Mojej dobywasz się i w próżni toniesz.* (a. III, 136)

Henryk niezupełnie panuje nad władzą swojej wyobraźni, bo niby to wszystko mu się śni, niby to jest pijany, zadumany, egzaltowany lub przygnębiony i natchniony, a równocześnie akcja toczy się sama<sup>5</sup>. Świat przedstawiony jest tu tak samo kruchy i niespójny, jak władza stwórcza jego kruchej ludzkiej świadomości.

Nie ma tu raz na zawsze ustalonych ról życiowych, ani przyczyn i skutków poetyki, która naśladuje przedustawny porządek opatrnościowy świata. W *Ślubie* wszystko jest wypadkową swobodnej gry międzyludzkiej, falującej między napięciem i dynamizmem z jednej, a letargiem i niedowładem z drugiej strony. Zamiast wypływać z sytuacji poprzedniej, kolejna sytuacja przypadkowo ześlizguje się w zupełnie inną, z czego wytwarza się w końcu jakaś nowa, konieczność, we władzy, której stara się uzyskać swój udział Henryk – kosztem swojej wolności. Nickontrolowana wyobraźnia Henryka stwarza, na

<sup>5</sup> W przedmowie autor głosi, iż „jemu to wszystko śni się”; z drugiej zaś strony „Henryk upodabnia się raczej do artysty w stanie natchnienia, niż do osoby, która śni”; na domiar wszystkiego „akcja [...] stwarza się nieustannie sama, ludzie stwarzają się wzajemnie, i całość prze naprzód ku nieznanym rozwiązaniom” (64).

miejscu znieważonego i unieważnionego kościoła w północnej Francji, rodzinny dom w Małoszycach, który podobnie jak kościół, podczas wojny został znieważony. «Wierszokleta» Henryk rości sobie pretensję do takiej władzy, która by zwróciła rodzinnemu domowi dawną powagę i dostojność.

Dom, znieważony przez wojnę, stał się karczmą z dziewczką karczemną, a następnie — w trakcie akcji sztuki — dworem królewskim, zresztą nadal karczmą podszytym, a później nawet i operetką. Jednocześnie ten dom jest miejscem jakiejś ciągle odprawianej dziwnej mszy, a więc jest *sui generis* kościołem.

HENRYK: ...*I nie mogę mówić po prostu, gdyż w tym wszystkim/Jest coś uroczystego i tajemniczego/Tak właśnie, jakby msza się odprawiała!* (a. I, 73).

Mszy, kazaniom, Wiczerzy Pańskiej w pierwszym akcie *Ślubu* towarzyszą: pieśń pijacka, litanie na świńskie nuty, sklerotyczne monologi, groteskowa kolacja. W drugim akcie motyw mszy uobecnia się w wątku wielokrotnie rozpoczynanej ceremonii ślubu — zrazu wysokiego, a potem niskiego. Motyw mszy w drugim i w trzecim akcie podszyte są ceremoniami dworskimi z wyraźnymi akcentami operetkowymi. W trzecim akcie ceremonia ślubna przegradza się w ceremonię żalobną. Ślub staje się pogrzebem.

Zwielokrotniony jest też czas historyczny dramatu. Nie da się raz na zawsze ustalić, czy rzecz dzieje się tuż po wojnie, czy tuż przed wojną, czy w trakcie działań wojennych na początku lub na końcu wojny, lub w warunkach «ustabilizowanej» okupacji.

Najdziwniejsza jest jednak wielość tożsamości osób dramatu.

Sprawa jest powszechnie znana: Henryk jest jednocześnie żołnierzem aliantów w Północnej Francji w 1944 r., byłym synem byłego obywatela ziemskiego, synem i gościem karczmarza tudzież synem i kapłanem Króla stworzonego „w imię Ojca i Syna”. Z czasem będzie uzurpatorem tronu ojcowskiego oraz kapłanem ziemskiego kościoła ludzkiego. Kościół ten wymyślił jego nieprzyjaciel i sobowtór Pijak, również kapłan tego kościoła, ale też rywal o względy Mani — ordynarny, choć finczyjny ambasador groźnego państwa ościennego (najwyraźniej Rzeszy hitlerowskiej), pałacowy spiskowiec i więzień polityczny. Jawnie manipulacyjny charakter ma tożsamość Mani, bylej córki z byłego dobrego domu, bylej narzeczonej Henryka, karczemnej „służącej do usług” i „nachalnej aktorzy”. Henryk, jak wiadomo, daje się wciągnąć w walkę o podniesienie jej do rangi czy-



stej dziewczycy. O tym, że walka ta jest *m a n i ą*, informuje nas *notabene* imię kandydatki na ten awans...

### Motywy sakralne

Na poziomie udziwnionej akcji problematyka dramatu daje się sformułować następująco: *sacrum* w sensie boskim i metafizycznym straciło ważność — scenę otwiera kościół zniekształcony i niedorzeczny. Zniekształceniu kościoła wyraźnie odpowiada nie tylko ogólna degradacja domu rodzinnego, który stał się karczmą, ale też przemiana czystej Marii w zbrukaną Manię. Celem działań bohaterów staje się stworzenie nowego *sacrum* z własnej siły ludzkoludzkiej. *Sacrum*, jak wynika z logiki tej sztuki, jest bowiem konieczną przesłanką istnienia stosunków międzyludzkich. Trudno jednak orzec, czy ta logika — polegająca na odtworzeniu podstaw stosunków międzyludzkich — jest przez Gombrowicza traktowana serio. Sądzę, że prawda i fałsz, ton powagi i błazeństwa nie wykluczają się wzajemnie.

Henryk określa siebie jako „syna wojny”, dając tym samym do zrozumienia, że z trudem akceptuje rolę biologicznego syna swych rodziców. Także jego matka i ojciec bardzo opornie i niechętnie przyznają się do roli rodziców. Udziwnione i sztuczne odtworzenie synowstwa Henryka w stosunku do rodziców odbywa się, jak mówi się w tekście dramatu, „w imię Ojca i Syna”, czyli przy pomocy motywów sakralnych lub pseudosakralnych. W pierwszym i drugim akcie są to motywy wyraźnie chrześcijańskie, katolickie przy całej blasfemicznej często dwuznaczności („w imię Ojca i Syna; Jezus i Maria; Najświętsza Dziewica”), chociaż brakuje jednego istotnego elementu: Ducha Świętego. Nawiązuje do niego natomiast przedmowa, według której w kościele ziemskim duch ludzki uwielbia ducha międzyludzkiego. (63). Nie wykluczam, że w tekście głównym rolę Ducha Świętego ma pełnić Pijak, pomysłodawca kościoła ziemskiego, którego skojarzenie jako alkoholika ze spirytusem zbliża do pojęcia ducha — ale tekst sztuki nie narzuca nam takiej interpretacji.

Jak wspominałem, prawie od początku dramatu pojawia się motywy mszy. Msza ta zdaje się być ciągle zagrożona śmiesznością i niedorzecznym parodiowaniem, ale jak widzieliśmy, parodia w tej sztuce jest akurat środkiem wzmacniającym niesamowitość koszmaru międzyludzkiego, który się tu tworzy. Msza w ogóle leży u podstawy idei te-

go dramatu: idei uświęcenia związków międzyludzkich i zatem coraz częściej transformacji. Od połowy drugiego aktu pojawiają się motywy nowego kościoła ludzkiego.

PIJAK (*wybuch*): *Mądrzej ci powiem, jakiej to religii/Jestem wraz z tobą kapłanem. Między nami/Bóg nasz się rodzi i z nas/I kościół nasz nie z nieba, ale z ziemi/Religia nasza nie z góry, lecz z dołu/My sami Boga stwarzamy i stąd się poczyna/Msza ludzko-ludzka, oddolna, pofuflana/Ciemna i ślepa, przyziemna i dzika/Której ja jestem kapłanem!* (a. II, 103–4)

A więc ludzie sami stwarzają świętość. Zaś świętość w tej sztuce jest podstawą wszelkich stosunków międzyludzkich, a wszelkie stosunki międzyludzkie nacechowane są władzą, którą ma człowiek nad drugim człowiekiem — nie tylko w rodzinie, ale także i szczególnie w miłości. *Sacrum* w tej sztuce to władza, jaką człowiek stwarza dla drugiego człowieka, aby ten nad nim panował. To podwładni stwarzają „świętą” władzę władcy. Syn stwarza „świętego” ojca, Króla, a przez to stwarza siebie jako syna. O taką właśnie władzę chodzi przy tym dziwnym szamotaniu się ze „ślubem”.

HENRYK : [...] *Chcę żeby ten ślub, który dam sobie i jej, był naprawdę święty. Czy jednak myśl ta jest mistyczna, lub szalona? Czy ja nie mogę zdobyć się na akt święty? O cóż tu idzie, w ostatniej instancji? O innych ludzi. Jeżeli inni ludzie uznają świętość tego aktu, to on będzie święty — święty dla nich. Jeżeli uznają ją za czystą i godną królową moją, to ona stanie się królową — dla nich. A jeżeli dla nich, to i dla mnie. [...] Któż przetwarza zwykłych śmiertelników w bogów, w królów? Ludzie. Jeżeli słoń lub krokodyl może być Bogiem, to dlaczego ja bym nie mógł? Ja zmuszę ich, żeby mnie przemienili w Boga, żeby nasycili mnie swoją siłą psychiczną, czy jak tam... i wówczas dokonam aktu, który będzie ważny i doniosły tam w głębi, tam, gdzie decydują się nasze losy.* (a. III, 132)

Problematyka władzy w *Ślubie* ma, jak widzieliśmy, wymiar poetologiczny i egzystencjalny, erotyczny i religijny; dotyczy także psychologii mas i polityki. W tej dziwnej grze na pograniczu snu i jawy Henryk obalił swego Ojca, karczmarsza i Króla, sam objął władzę królewską, i stworzył w swym państwie porządek totalitarny.

KANCLERZ: *Panuje spokój. Wszystkie elementy buntownicze — zaaresztowano. [...] Zaaresztowano też wszystkie Ministeria, a także wszystko i w ogóle wszystko. Policja też została zaaresztowana. Spokój. Spokojnie. Wilgoć.* (a. III, 118)

Ale szczytem pychy tego uzurpatora jest scena z kardynałem Pandul-

fem. W akcie symbolicznym i wybitnie brutalnym, Henryk obala i znieważa chrześcijańską religię państwową:

HENRYK: [...] *Ja już straciłem niewinność. Mnie odebrano dziewictwo. [...] Świętość, majestat, władza, prawo, moralność, miłość, śmieszność, głupota, mądrość, wszystko to wytwarza się z ludzi, jak alkohol z kartofli. [...] Ja opanowałem sytuację i zmuszę tych bydlaków, żeby wytworzyli wszystko co mnie się zachce; a gdy już dostatecznie napompują mnie potęgą i majestatem, to ja śmieszność też wezmę za mordę. Jeżeli by to było głupie, to ja głupotę też wezmę za mordę. A mądrość też wezmę za mordę! A jeśli by Bóg, stary, przedawniony Bóg coś miał przeciwko temu, to też wezmę za mordę!...*

KANCLERZ I SZEFE: *Tak jest, N. Panie!*

ZBIRY: *Tak jest, N. Panie!*

(wchodzi Pandulf)

PANDULF: *Nie!*

HENRYK: *Nie?*

PANDULF: *Nie!*

HENRYK: *Słowo honoru! Biskup!*

PANDULF: *Jestem Pandulf/Kardynał kościoła rzymskiego i to oświadczam/Ci w twarz, nikczemny uzurpatorze: Bóg istnieje/A ślub, którego Kościół nie udzieli/Nie ślubem jest, ale występkiem! [...]*

HENRYK: *Mój drogi Pandulfie, czyś ty się przypadkiem nie... upił/Upił/Upił/Swoim Pandulfem? Co? Drogi kardynale, czyś ty się nie zalał/Zalał/Zalał/Swoim kardynałem? Tobie kardynał uderzył do głowy. Sznaps/Sznaps/Sznaps./Ależ mój kochany Pandulfie, ty się w sztok zalałeś Panem Bogiem i świętym Kościołem rzymskim. Jesteś ordynarny pijak. [...]*

PANDULF: *Przeklinam/Cię!*

HENRYK: *Co? Znowu pociągasz? Przekleństwem własnym się/upijasz w mojej obecności. Ha, tego już za dużo. Dotknę cię/(dotyka go)/.*

Scena z Pandulfem przypomina niektóre sceny ze Świętym Gwalbertem z *Lilli Wenedy* Słowackiego. Ciekawym odniesieniem może tu także być wiersz Słowackiego, który zawiera motyw pijaństwa Bogiem

*Wielcyśmy byli i śmieszniśmy byli  
Bośmy się duchem Bożym tak popili,  
Ze nam pogórza, ojczyście grobowce  
Przy dźwięku fletni skakały jak owce,  
A górom onym skaczącym na głowie  
Stali olbrzymy — miecza aniołowie.*

Reminiscencje te podkreślają, iż scena z Pandulfem jest parodią – przy czym, jest parodią punktu zwrotnego w tragedii, jest parodią zapowiedzi niechybnej klęski bohatera tej parodystycznej tragedii. I rzeczywiście: przekłęcie uzurpatora przez rzymsko-katolickiego kardynała Pandulfa okaże się w końcu skuteczne tak samo, jak dotknięcie Henryka, który najpierw dotyka kardynała Pandulfa, a później swoich rodziców, a następnie na swój rozkaz zostanie „dotknięty” przez własne strażę. Parodia nie oznacza w tej sztuce unieważnienia tego, co parodiowane, tylko udobitnienie powagi tego, co jest serio. Być może Gombrowicz dlatego przemilcza tę scenę w swoim streszczeniu sztuki, aby nie ujawniać jej rozpaczliwej powagi?

### Wielka improwizacja Henryka

Scena z Pandulfem, otwierająca trzeci akt, rzuca pewne światło na monolog, który można nazwać Wielką Improwizacją Henryka.

*Spoglądasz na mnie? Jestem w obieży spojrzeń, w okręgu widzenia, a wszystko na co spojrzę, mnie ogląda/Choć jestem sam/Sam/W tej ciszy... Wyciągam rękę. Ten rich tak zwykły/Normalny/Codzienny/Staje się ruchem znaczącym ponieważ do nikogo nie jest/Skierowany.../W ciszy palcami ruszam, a osoba moja/Sobą rozrasta się na samej sobie/I sednem staje się sedna. Ja, ja, ja, ja, sam!/[...]/Ja sam (zaznaczamy to jeszcze raz)... a tam/Krzyk, ryk i jęk i krew, ach, ach i strach/O nigdy jeszcze żaden człowiek nie miał/Do rozwiązania tak ciężkich problemów/Pod okropniejszym nie jęczał brzmieniem/Bólu i hańby... Jakież zajęć stanowisko? Jaką postawę przyjąć? [...]/ Tak, tak, ja... Ja mogę/Przybrać siebie w takie postawy... przed wami/I dla was! Ale nie dla mnie! Ja nie potrzebuję/Zadnej postawy! Nie czuję/Cudzego bólu! Recytuję tylko/Mą ludzkość! Nie, ja nie istnieję/Nie jestem żadnym „ja”, ach, ach, poza mną/Poza mną ja się tworzę, ach, ach, o bezdźwięczna/Pusta orkiestra mego „ach” co z próżni/Mojej dobywasz się i w próżni toniesz/[...] Odrzucam wszelki ład, wszelką ideę,/Nie ufam żadnej abstrakcji, doktrynie/Nie wierzę ani w Boga, ani w Rozum!/Dość już tych Bogów! Dajcie mi człowieka!/Niech będzie, jak ja, mętny, niedojrzały/Nieukończony, ciemny i niejasny/Abym z nim tańczył! Bawił się! Z nim walczył/Przed nim udawał! Do niego się wdzięczył!/I jego gwałcił, w nim się kochał, na nim/Stwarzał się wciąż*

*na nowo, nim rósł i tak rosnąc/Sam sobie dawał ślub w kościele ludzkim!* (a. III, 135 i nast.)

Ten, który to wszystko mówi, to — z jednej strony — sam autor, który każe swej postaci wypaść z roli, wypowiadając słowa, które bezpośrednio wyrażają problem samego Gombrowicza: jakie stanowisko zająć wobec wojny w dalekiej Polsce, oraz jak być człowiekiem i kochankiem w obliczu tej wojny?

*Ja sam (zaznaczmy to jeszcze raz)... a tam/Krzyk, ryk i jęk i krew, ach, ach i strach/O nigdy jeszcze żaden człowiek [...] Pod okropniejszym nie jęczał brzemieniem/Bólu i hańby... Jakież zająć stanowisko? Jaką postawę przyjąć? [...] Ja mogę/Przybrać siebie w takie postawy... przed wami/I dla was! Ale nie dla mnie! Ja nie potrzebuję/Zadnej postawy! Nie czuję/Cudzego bólu!* (a. III, 136)

Z drugiej strony mówi tu parodysta wielkich monologów dramatu romantycznego, szczególnie Wielkiej Improwizacji Konrada. A jednocześnie mówi tu także uzurpator, tyran, bluźnierca i despota, który przed chwilą skazał kochanka na samobójstwo.

Wielka Improwizacja Mickiewiczowskiego Konrada to bunt romantycznego bohatera przeciwko niezbadanym zrządzieniom Boskim, którego Bóg skazuje na karę anonimowości cierpienia. Konrad odtąd będzie cierpieł z narodem jako masą. *Dziady*, część III, to w gruncie rzeczy dramat o uspołecznieniu romantycznego indywidualisty. Nie sądzę, aby ta koncepcja szczególnie spodobała się autorowi *Ślubu*. Klęska okrutnego Gombrowiczowskiego władcy przypomina klęskę Henryka i Pankracego z dramatu Krasieńskiego, okrutnych przywódców obozu arystokratycznego względnie plebejskiego. W innych przywołuje okrutników Słowackiego — szczególnie Kordiana, Balladynę, Króla Lecha i Rozę Wendę. Oni wszyscy nie są gotowi do pokuty; są dziwnie pozytywnymi projekcjami utopijnych silnych mężów i niewiast, których brak było w polskiej historii przedrozbiorowej. Także i w świetle tradycji romantycznej zrozumieć można przedostatnie słowa Henryka, którymi przebywający w Argentynie autor zwraca się do dalekiej Polski:

*Jeżeli tu mnie schwytano, to tam, tam daleko niech wzniesie się czyn mój.* (a. III, 149)

Zrozpaczony gest Henryka, którym więziony sobą każe się „dudtknąć” zbirom, jest dość wyraźną modyfikacją zakończenia *Ferdydurke*, gdy bohater oświadcza, że przed człowiekiem „schronić się można jedynie w objęcia innego człowieka”. Ale w finale *Ślubu* nie chodzi,

jak myślę, o schronienie się przed człowiekiem, tylko o uwolnienie spod władzy samotności, „autyzmu”, oraz spod władzy koszmaru urojonego *sacrum* międzyludzkiego. Z daleka przypomina to Kordiana, ofiarę widzeń szatańskich, która wita swych katów rosyjskich, wyrządzających go w domu wariatów spod władzy szatana:

**KORDIAN:** *To głos ludzi, o Boże! raczyłeś mię przecie/Choć śmiercią wyswobodzić od tego człowieka...* (Słowacki, *Kordian*, a. III, sc. 6).

Ale tej nadziei nie ma Gombrowiczowski Henryk, kiedy opuszcza się nad nim kurtyna. Ten władca, poeta i człowiek kończy skazany przez swojego najwyższego Boga — siebie.