

Mirosława Bukowska-Schielmann

"Ja, sztuka [...], jestem jak sen" : o "Ślubie" Witolda Gombrowicza

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 83/2, 99-123

1992

Artykuł został zdigitalizowany i 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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MIŁOSŁAWA BUKOWSKA-SCHIELMANN

„JA, SZTUKA [...], JESTEM JAK SEN”
O „ŚLUBIE” WITOLDA GOMBROWICZA

„Odgadnąć sens snu”

Ślub jest zapisem fascynacji tworzeniem się znaczeń, igrania z sensem w mowie i poza mową. Czym jest sen przedstawiony przez Gombrowicza – majakiem, bzdurą, bełkotem, czy mową nieświadomości, prowokacyjnym zestawieniem symboliki sennej? W swej niejednoznaczności kwestionuje kompetencje odbiorcy do odczytywania sensów. Poszukiwanie sensu może być pułapką – tak dla bohatera snu, którego słowa „Odgadnąć / Sens snu...” (135)¹ otwierają akt drugi dramatu, jak i dla interpretatora. Rozważania Gombrowicza o śnie są właściwie refleksją nad sensem:

We śnie wszystko jest brzemienne straszliwym a niedocieczonym znaczeniem, nic nie jest obojętne, wszystko dosięga nas głębiej, poufniej niż najbardziej rozpalona namiętność dnia – oto nauka, że nie wolno artyście ograniczyć się do dnia, musi on dotrzeć do nocnego życia ludzkości i szukać jego mitów, symbolów. A także: sen burzy rzeczywistość dnia przeżytego, wydobywa z niej jakieś ułamki, dziwaczne fragmenty i układa je nedorzecznie we wzór arbitralny – ale dla nas ten bezsens jest właśnie najgłębszym sensem, pytamy, w imię czego zniszczono nam zwykły sens, wpatrzeni w absurd jak w hieroglif, usiłujemy odczytać jego rację, o której wiemy, że jest, że istnieje... Sztuka więc także może i powinna burzyć rzeczywistość, rozkładać ją na pierwiastki, budować z nich nowe światy nedorzeczne – w tej dowolności ukryte jest prawo, naruszenie sensu ma swój sens, szaleństwo niszcząc nam sens zewnętrzny, wprowadza nas w nasz sens wewnętrzny. I sen ujawnia cały idiotyzm owego żądania, stawianego sztuce przez niektóre nazbyt klasycyzujące umysły, że ona powinna być „jasna”. [...] Powinna być – poza granicami swojego światła – ciemna, jak orzeczenie Pytii, o twarzy zasłoniętej welonem, nie dopowiedziana, mieniająca się wielością sensów i obszerniejsza od sensu. [D 1, 288]

Słowa rozpoczynające dramat „Zasłona wzniosła się [...]” (99) są oznajmieniem wejrzynia w twarz Pytii, otwarciem przestrzeni wewnętrznej – zagadkowej, pełnej sprzeczności i niejasności. To jednocześnie początek fenomenolo-

¹ Podane w nawiasach stronicie odsyłają do wydania *Ślubu* w: W. Gombrowicz, *Dzieła*. T. 6. Pod redakcją naukową J. Błońskiego. Kraków 1986. Według tegoż wydania cytuję inne utwory Gombrowicza, oznaczone następującymi skrótami: B = *Bakakaj* (t. 1); T = *Trans-Atlantyk* (t. 3); P = *Pornografia* (t. 4); K = *Kosmos* (t. 5); D 1 = *Dziennik (1953–1956)* (t. 7); D 2 = *Dziennik (1957–1961)* (t. 8); D 3 = *Dziennik (1961–1966)* (t. 9); ponadto: V = *Varia*. W: *Dzieła zebrane*. T. 10. Paryż 1973; H = *Historia. (Operetka)*. „Kultura” (Paryż) 1975, nr 10; R = *Testament*. Warszawa 1990 (znane wcześniej jako: D. de Roux, *Rozmowy z Gombrowiczem*). Liczby po skrótach wskazują stronicę. Wszystkie podkreślenia w cytatach, zarówno z utworów Gombrowicza, jak i innych, pochodzą ode mnie.

gicznego odślania świata. To także – zerwanie kurtyny z zamaskowanej sfery nieświadomej.

Struktura snu w dramacie jest tak nieprzejrzyta, że krytycy wielokrotnie wyrażali wahanie, czy Henryk śni, czy też nie. Fikcja snu jest bowiem zaprzeczona samoświadomością bohatera snu. Właśnie. Jak Henryk może być w stanie snu, skoro posiada świadomość refleksyjną? Jakże to świadomość śniącego może istnieć w jego świecie wyobrażonym? Według Sartre'a własne „ja” może być tylko przedmiotem we śnie i jest to „ja” wyobrażone². Henryk więc śni siebie w sytuacji, w której wydaje mu się, iż śni; świadomość jego odnosi się do świata snu, jest elementem jego rzeczywistości. To „ja” wyobrażone Henryka jest podmiotem wewnętrznego snu. Występuje tu więc niezwykle zdublowanie podmiotów snu wynikające z sytuacji snu we śnie. Nawiasem mówiąc, na początku dramatu rozpoznać można dodatkową sytuację snu we śnie – w pierwszej scenie spotkania bohaterów Henryk zwraca się do Władzia: „Wyobraź sobie, jaki sen okropny miałem” (100), i słowa te odnoszą się do ekspozycji dramatu – monologu Henryka, snu już minionego, który opowiadany jest z perspektywy tu i teraz snu: „A może i ty także... śniesz mi się...” (100).

Ślub jest materializacją snu Henryka, podmiotu wyobrażającego. Natomiast bohater utworu – Henryk, to „ja” wyobrażone, czyli Henryk we śnie, który śni, że stwarza sen. A więc Henryk to podmiot snu i przedmiot jednocześnie. To otwarcie problematyki podmiotowości i przedmiotowości jawi się przekornie. Jest ujęte jako różnica i jedność zarazem. Wewnętrzne śnienie „ja” wyobrażonego układa się w zdarzenia, stwarza scenerię – plan przedstawiania lub opowiadania tego, co śni się podmiotowi wyobrażającemu. W tym wewnętrznym śnie wszelkie znaczenia i sens tworzą się z punktu widzenia bohatera snu wyposażonego w świadomość refleksyjną. Natomiast semantyka treści snu Henryka – podmiotu wyobrażającego, odślania udział sił nieświadomych w planie zdarzeń snu. W pewnym sensie odpowiada to stosowanemu przy analizie utworów narracyjnych odróżnieniu „ja” opowiadającego (ten, który mówi „ja”) od „ja” opowiadanego. Sugestia takiego podziału pojawia się w przedmowie – pt. *Idea dramatu*. Autorski suplement wyraża intencje podmiotu czynności twórczych, powodując zwielokrotnienie perspektyw instancji nadawczych tekstu, mnożąc poziomy fikcji. Kto opowiada sen? Streszczenie akcji to dodatkowy plan treści skonstruowany przez podmiot autorski. Dramat w wykonaniu scenicznym wprowadza dalszą multiplikację podmiotu sprawczego dzieła. Henryk we śnie to tylko rola Henryka śniącego, a rola ta powierzona jest aktorowi, który z istoty swej nie może być sobą – staje się także kimś innym, niż jest (zob. P 94), mimo iż włącza całą swoją fizyczność. Ale ta fizyczność to tworzenie roli w mowie i geście. A problematyka mowy i gestu wyznacza temat *Ślubu*, jako sztuki o tworzeniu się znaczeń.

Sen jest „doświadczeniem samego siebie”³. Doświadczenie Henryka – jako bohatera snu usensowniane jest przez mowę. Ale to wezwanie przez sens jest już

² J.-P. Sartre, *Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobraźni*. Przełożyła P. Beylin. Warszawa 1970, rozdz. *Sen*.

³ Zob. E. Fromm, *Zapomniany język. Wstęp do rozumienia snów, baśni i mitów*. Przełożył J. Marzęcki. Warszawa 1972, s. 49.

u progu akcji dramatu zdegradowane. We wspomnianej bowiem wyżej rozmowie między Henrykiem a Władziem zawarty jest sygnał, który kwestionuje wagę doznań objawiającej się sfery sensu. Władzio mówi: „Ten gulasz, co nam dają na noc, dosyć / Niestrawny jest i ciężki” (100). Pytania o sens i sen kojarzą zagadnienia filozoficzne, ale wypowiedź Władzia hamuje ewentualne złudzenia co do otwierającej się perspektywy — czy przypadkiem wypełnianie sensem snu nie jest tego sensu wyszydzeniem?

„Ja muszę mówić”

Mówienie jest dla Henryka we śnie koniecznością: „Ja muszę mówić cały czas. Sam muszę mówić” (104, zob. też 181). Mowę i sen łączą pytania zarówno o sferę znaczenia, jak i o podmiot. W podkreślaniu faktu mówienia zawiera się świadomość własnej podmiotowości, woli istnienia, czynnościowej, cielesnej aktywności. Stałym motywem monologów Henryka jest jednocześnie oznajmianie: „Ja sam” (99); „tu ja mówię do siebie [...] w zupełnej samotności [...]” (150, zob. też 170, 211). Ekspozowanie niezależności własnego „ja” jest manifestacją świadomości własnego bycia w przeciwieństwie do istnienia świata: „oni są tylko w mojej głowie” (110), „ja zbudzę się... i wszyscy znikniecie...” (148, zob. też 162). Świat jest taki, jaki istnieje w świadomości Henryka jako bohatera snu i scenicznych zdarzeń, któremu wydaje się, że śni. Ale to świadomość Henryka stwarza świat. Dramatyczna konstrukcja snu, który tworzy Henryk na scenie, służy tu zawieszeniu realności świata⁴. Świat jawi się więc w świadomości bohatera i zaistnieć może o tyle, o ile jest nazwany w mowie.

Paradoksalnym faktem umowności literackiej jest stworzenie przez Gombrowicza w *Ślubie* takiej sytuacji, w której świadomość bohatera konstytuuje świat (albowiem to z perspektywy bohatera zawieszono jest pytanie o jego realność), a konstytuowany świat zostaje zaprezentowany jako sen. Dramat jest więc zarazem analizą świadomości uobecniającej rzeczywistość i — jako sen Henryka — analizą nieświadomości i podświadomości, które kierują poczynaniami *ego*. Semantyka symboliki sennej nakłada się na znaczenia stwarzanej na scenie rzeczywistości i współtworzy ją. Czy źródłem sensu jest więc świadomość czy nieświadomość? Zadaniem świadomości jest wytwarzanie sensu, natomiast nieświadomość to sfera zjawiania się sensu. Przywołując w tym miejscu rozważania Paula Ricoeura można by powiedzieć, że tak oto świadomość może stawać się odwrotną stroną nieświadomości i możliwe jest połączenie obu pozornie wykluczających się perspektyw — ujęcia fenomenologicznego, które jest redukcją do świadomości, i analizy snu, który jest redukcją świadomości⁵.

W akcie III Henryk wyraża wątpliwość, czy świadomość stwarzania świata,

⁴ Możliwość takiej interpretacji przedstawia też J. Jarzębski (*Pojęcie „formy” u Gombrowicza*. W zbiorze: *Gombrowicz i krytycy*. Wybór i opracowanie Z. Łapiński. Kraków 1984, s. 340). Zob. też Z. Łapiński, *Ja Ferdynurke. Gombrowicza świat interakcji*. Lublin 1985, s. 98. — L. Neuger, *Przygody czystego intelektu. (Esej osnuty na tle „Ferdynurke” Gombrowicza)*. W zbiorze: *W kręgu przemian polskiej prozy XX wieku. Zbiór studiów*. Wrocław 1978, s. 75–76.

⁵ P. Ricoeur, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*. Wybór, opracowanie i postłowie S. Cichowicza. Przełożyli: E. Bieñkowska [i inni]. Warszawa 1975, s. 61, 170, 191.

nadawania mu znaczeń w słowach nie była pomyłką, pierwotnym błędnym założeniem (201). Władzio, jego śmierć zdaje się wykraczać poza wytworzoną w świadomości Henryka (jako sen) rzeczywistość. Nie można bowiem zredukować cielesności, którą uosabia od początku Władzio „z krwi i kości”. Wznoszące się ciało Władzia w ostatniej scenie dramatu jest tego wymownym symbolem.

„Mówię tak sztucznie”

Problem mowy, a raczej stosunku Henryka do mowy ustanowiony jest w pierwszej scenie dramatu. Podczas spotkania bohaterów Henryk stwierdza: „jakoś sztucznie mi się mówi... nie mogę mówić w sposób naturalny...” (100). Określenie własnych wypowiedzi jako sztucznych powraca wielokrotnie w monologach Henryka. Sztuczne mówienie nie oznacza posługiwania się sztuczną mową⁶, oznacza stosunek do mowy. Jest cechą wypowiedzi kwestionującą jej podmiotowość.

Także obserwacja własnych zachowań prowadzi Henryka do wniosku: „Sztuczna / Jest ruchów tych naturalność i one się w jakieś / Zaklęcia przemieniają...” (125). Brak identyfikacji bohatera z własną wypowiedzią i gestem kieruje go ku szukaniu tożsamości ze światem. Uświadomienie reguł własnego mówienia otwiera możliwość przyjęcia przez niego wielu ról. Nie jest już tylko podmiotem, kreatorem snu – jest jednocześnie synem (i synem wojny), który już nie jest synem (111), kapłanem, narzeczonym, księciem... Niewłasna mowa prowadzi Henryka do próby posłużenia się nią jako narzędziem do opanowania świata (w akcie II i III). Władzio, jego normalność, naturalność stanowią dla dążeń Henryka zasadniczą przeszkodę. Władzio od początku ma wyraźną przewagę nad Henrykiem. Kreuje obrazy sceniczne, odgadując pojawiające się kształty pokoju w Małoszycach i ich ukonkretnienie się w karczmę. On to pierwszy rozpoznaje rodziców. Reprezentując młodość, Władzio uaktualnia jednocześnie przeszłość. Postrzeganie Henryka utożsamia się z jego spojrzeniem i dlatego Władzio może być rozpatrywany jako Drugi w kategoriach egzystencjalnych, jako *alter ego*. Znacząca dla takiej relacji jest scena przebijania się Henryka w strój ceremonialny (139–140). Ale to jedyna rozmowa między bohaterami w akcie II. Są już bowiem rozdzieleni: „Nie mogę mówić z tobą. Jestem skrępowany... czuję się skrępowany...” (140)⁷. Kontakt

⁶ O języku Gombrowicza pisał m.in. M. Głowiński (*Komentarze do „Ślubu”*. W zbiorze: *Gombrowicz i krytycy*, s. 649). Według niego: „wszelki język – tak jak go Gombrowicz pojmuje – jest tworem sztucznym i nienaturalnym” (*Straszny piątek w domu hrabiny*. <O „Biesiadzie u hrabiny Kotlubaj” Witolda Gombrowicza>. W zbiorze: *Prace ofiarowane Henrykowi Markiewiczowi*. Kraków 1984, s. 285). Zob. też tego autora: *Parodia konstruktywna*. (O „Pornografii” Gombrowicza). W: *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*. Warszawa 1973, s. 302, 303. – Moje rozważania o mowie Gombrowicza bliższe są koncepcjom D. Danek, stosującej kategorię wypowiedzi-maski w jej licznych pracach o Gombrowiczu. Definicję wypowiedzi-maski zob. w pracy tej autorki *Psychoanaliza a analiza semiotyczna* („Teksty” 1978, nr 4, s. 71).

⁷ O popadaniu we władzę Formy pisał Gombrowicz: „Gdy człowiek dorosły oderwie się od młodzieńca, nic już nie może go zahamować we wzrastającym usztucznienu” (D 3, 129). Przywoływane przeze mnie dopowiedzenia z *Dzienników* nie mają tu służyć poszerzeniu interpretacji tekstu, lecz sygnalizowaniu powracających myśli w pisarstwie Gombrowicza. W tym bogactwa znaczeniowego *Ślubu*: zarazem projektów, jak i kopalni motywów później uobecnianych.

między bohaterami jest już niemożliwy. To rozdzielenie następuje po wejściu Pijaków w I akcie. Od tej pory Władzio staje się prawie niemy świadkiem („niedojrzałość nasza jest milczeniem”, D 2, 10) kolejnych przestępstw Henryka. Jest już tylko przedmiotem gry między Pijakiem a Henrykiem. Śmierć Władzia oznacza rezygnację z naturalności i młodości. Ale czy bycie bez Drugiego jest możliwe?

W monologu „Dajcie mi człowieka!”, który jest aluzją do wypowiedzi Hamleta skierowanej do Horacego, współbycie z Drugim podkreśla Henryk w cielesnej wręcz aktywności („tańczył”, „bawił”, „walczył”, „gwałcił”). Wyraźnie zanegowana jest egzystencja związana tylko z *cogito* – „Odrzucam wszelki ład, wszelką ideę”, itd. (204). Ale jak możliwe jest współbycie z Drugim przy chęci zachowania władzy absolutnej świadomości? Według Sartre’a stawanie się w Drugim to wyzbywanie się siebie, zagrożenie podmiotowości (bycie oglądanym i urzeczowionym). Ale właśnie jako taki może Henryk przyjąć rolę Boga! To droga do wywyższenia i panowania.

„Słowa nas mówią”

Kwestię znaczenia mowy i oznaczania świata w mowie porusza wstęp do dramatu. W celu zdewaluowania aspektu filozoficznego tej kwestii za przykład służy słowo „świnia”:

Jeśli w sztuce Szekspira ktoś krzyknął na ojca swego „świnio”, dramat polegałby na tym, iż syn obraża ojca; gdy jednak to zdarza się w sztuce niniejszej, dramat dzieje się między tym, kto krzyczy a własnym jego krzykiem... gdyż krzyk ten może zabrzmieć dobrze lub źle, przyczynić się do wywyższenia swego twórcy lub też, przeciwnie, wtrącić go w przepaść wstydu i hańby. [92]

Jest to według Gombrowicza „deformacja”, której poddawany zostaje bohater utworu. Słowo „świnia”, nawiasem mówiąc, w symbolice sennej występujące jako znak płodności, użyte po raz pierwszy w wypowiedzi Ojca odnosiło się do Mańki, następnie do Pijaka. W kolejnych zdarzeniach okrzyk „świnia”, przypisany zarówno Pijakowi, jak i Ojcu, i Henrykowi, stał się już tylko wyrazem ataku, znaczącym przez swój dźwięk, a nie przez przedmiotowe odniesienie. Jak więc słowa znaczą, skoro ich referencjalność jest zakwestionowana? Henryk od pierwszych scen dramatu obserwuje, jak podstawowe znaczenia rozmijają się z ich odniesieniami – dom nie jest już domem, Mańka – Manią, Ojciec – Ojcem. W tę przestrzeń semantycznej niepewności wpisany jest też (na innym planie) Władzio.

Jaki jest zatem udział „ja” w tworzeniu znaczeń? Dramat „*między tym, kto krzyczy a własnym jego krzykiem*” jest dramatem między mówiącym a jego wypowiedzią. Wypowiedź może bowiem deformować podmiot wypowiedzi, jego intencje (przeżycia).

Wątpliwość, czy znaczenie słowa odnosi się do właściwego nominantu, powoduje, iż Henryk nie mówi już, tylko oświadcza, nadając swej wypowiedzi wyraźny charakter performatywny. Oświadczenie brzmi: „To jest zwykły ojciec”, a formuła aktu mówienia napisana została wersalikami: „to powiedzenie / Znowu brzmi uroczyście, w jakieś OŚWIADCZENIE / Mnie się przemienia [...]” (126). Wyekspozowane słowo ma wiązać się z silnym potwierdzeniem sensu jawnego słów, ma przekreślić zwątpienie, szukanie innych ukrytych

znaczeń, ma być sensem nietykalnym, ma stanowić ukonstytuowanie faktu⁸. Słowo „oświadczam”, zawierające moc illokucyjną, użyte jest także w późniejszych wypowiedziach Henryka i łączy się z zamiarem wzięcia „wyższego ślubu” (142, 161). Jest wyrazem dążenia do utwierdzenia jedności słowa i znaczenia, wypowiedzi i sytuacji, mowy i świata. Ślub ma spełnić pragnienie jedności ze światem.

Ale rozwój akcji przynosi inne doświadczenia. W scenie modlitwy, „antynabożeństwa” (por. D 2, 91), małpiarstwa (129) Henryk z modlitwy Ojca odczytuje niejasne znaczenia – kim jest Ojciec, Bóg, ja. Potem w scenie obalenia Króla Henryk mówi: „Aresztować mi tego ojca!”, i za chwilę „zrozpaczony” stwierdza: „Ja nie to chciałem powiedzieć!” (168). Zauważa oddzielenie wypowiedzi i czynu od własnych przeżyć: „Nie wiem, jak to się stało / Ale się stało! Zdradziłem / Ojca mojego!” (169). W tekście zaznaczone jest więc subtelne zróżnicowanie przedmiotów odniesienia: „mojego Ojca” i „tego ojca”. Zresztą i w I akcie Henryk pytał Władzia: „Mógłbyś pobić tego ojca?” (111). Rozbieżność między intencjami mówiącego a kształtem wypowiedzi jawi się Henrykowi także w scenie obalenia Króla. Henryk doświadcza utraty tożsamości Ojca, oddzielania się go od roli Króla: „Ja nie krzyczę / To głos mój krzyczy!” (167, zob. też 168). A więc wypowiedzi Ojca to teksty roli, to sztuczność i niedopasowanie stanowiące wręcz cielesną udrękę. Ojciec jako Ojciec i jako Król skarży się: „swendzi mnie”, i tę dolegliwość przejął Henryk, gdy stał się Najjaśniejszym Panem. To pamięć ciała, które prześladuje świadomość. To aluzja do problematyki jedności ciała i świadomości i kpina z filozoficznych dysput na ten temat.

Tak jak wypowiedzi, tak i gest, i ruch stwarzają znaczenia jakby niezależne od intencji (przeżyć). „Jakby” – to słowo występuje bardzo często w mowie Henryka i Ojca (także w didaskaliach) w pierwszej części dramatu. Uklęknięcie Henryka przyczyniło się do obwołania Ojca Królem. Ruch ten, jako jeden z możliwych (125), można by uznać za przypadkowy, lecz w nim właśnie zawierała się utajona, nie wyrażona jawnie chęć uznania autorytetu Ojca. Przypadek spełnia pragnienie, którego Henryk nie był pewien. Z kolei w scenie przed obaleniem Króla znaczenie słowa „zdrada” skojarzone zostało z aprobatą przewrotu. Słowo to w wypowiedzi Henryka można by także uznać za przypadkowe, ale ono to właśnie ujawniło ukryte pragnienie, nie wyrażone świadomie, detronizacji Ojca. To podświadomość Henryka stworzyła przeżyczenie odniesień. A więc znaczenia słowa, ruchu, gestu są deformowane presupozycjami zawartymi w podświadomości i nieświadomości: „I to nie my mówimy słowa, lecz słowa nas mówią / Zdradzając naszą myśl, która też zdradza / Nasze zdradzieckie uczucie [...]” (163).

„W imię czego zniszczono nam zwykły sens?” – pyta Gombrowicz w swych rozważaniach o śnie. Udział pragnień nieświadomych w kształtowaniu wypowiedzi przyczynia się do sposobu oznaczania świata w mowie. Wypowiadanie jest faktem potwierdzającym podmiotowość, ale w kształt wypowiedzenia ingerują czynniki obce, powodując, iż staje się sztuczne,

⁸ Na podstawie innych założeń problem faktyczności i przedmiotu sensownego podejmuje w interpretacji *Kosmosu* K. Bartoszyński („*Kosmos*” i *antynomie*. W zbiorze: *Gombrowicz i krytycy*).

niewłasne. Słowa tracą swój zwykły sens, gdyż przemawia przez nie zatajone pragnienie. Słowa stają się nonsensowne lub metaforyczne i odnajdują spełnienie swego znaczenia w obrazie scenicznym, w akcji. Określił to Henryk w rozmowie z Władziem w akcie III – „słowa [...] stwarzają między nami rzeczywistość” (200). Na uwagę zasługuje tu liczba mnoga słowa „rzeczywistość”. Akcja dramatu odsłania niemożliwość oznaczania świata w znaczeniach własnej mowy, która jest nieadekwatna do intencji (przeżyć) podmiotu. Henryk ponosi klęskę jako kreator świata, albowiem wniosek Henryka dotyczący oznaczania świata w mowie brzmi: „Ojciec to taki sam urząd jak król” (185). Słowne „oświadczenie”: „to jest zwykły ojciec”, okazało się niefortunne. Słowo „Ojciec”, tak jak słowa: „dom”, „syn”, „Maria-Mania”, to nie znaki, lecz pojęcia, które nie mają prostego, referencjalnego odniesienia. Świadomość i mowa są nieprzezroczyste, niewłasne. Jako takie kwestionują subiektywność podmiotowości. W stwierdzeniu Henryka „urząd” oznacza sens pozasubiektywny. Ojciec to tylko językowa wykładnia świata już zastanego, niewłasnego. Istnieją więc niezależne od podmiotu struktury i symbole aprioryczne. Ich istnienie objawia sfera nieświadomości. Nieświadomość (i podświadomość) to sfery intersubiektywne, zinstytucjonalizowane („urząd”), skodyfikowane i absolutystyczne. Nieświadomość to płaszczyzna, która wydobywa na jaw ustalone już formy innych. Dlatego sen staje się koszmarem, objawiają się w nim bowiem więzy przynależności, formy i brzmi w tym echo Calderonowskiego życia snem, życia więzieniem.

Zachwianie subiektywności podmiotu wyrażone we wniosku Henryka Ojciec komentuje następująco:

ziemia rozpeknie się na drobne kawałki z hukiem rozpekującym...

Temi słowami
Otwierasz wrota straszliwemu nieszczęściu
Co z głębi samy dmie... [...] [185]

To przepowiednia otchłani, o której będzie mówił Henryk w wielkim monologu w III akcie, to spełnienie zapowiedzi otchłani z ekspozycyjnego monologu. Według Baudelaire'a: „Wszystko – przepaścią, czyn, żądza, marzenie / Słowo!”⁹ Dla Henryka otchłań jest także symbolem braku stabilności sensu, którego poszukiwanie musi doprowadzić do unicestwienia.

Dzieje Ojca i Henryka są symbolicznie tożsame. Ojciec jawi się początkowo Henrykowi jako uwięziony „w dziwacznej wieży” (114), akcja sztuki kończy się uwięzieniem Henryka. To symboliczne uwięzienie sensu. Wszelkie próby Henryka, by w Ojcu uznać Ojca, prowadzą do zaprzeczenia podjętego wyzwania. Akcja dramatu, skupiająca się na samopoznaniu i rozpoznaniu świata, zbliża konceptualizację losu Henryka do dziejów Edypa. Stawianie pytań ostatecznych musi prowadzić do wymiaru tragicznego w jego klasycznej wersji. I jeśli istnieje problem winy, to dotyczy on wyrzeczenia się subiektywnego pojęcia Ojca (i zarazem Ojca-Boga). Ofiarą musi być więc śmierć syna. Śmierć ma rozwiązać tajemnicę słowa. Czy śmierć jest zewnętrzna wobec

⁹ Ch. Baudelaire, *Otchłań*. W antologii: *Symboliści francuscy. (Od Baudelaire'a do Valéry'ego)*. Wybrał, wstępem i notami biograficznymi poprzedził M. Jastrun. Objąsniła J. Kamionkova. Wrocław 1965, s. 49 (tłum. M. Jastrun). BN II 146.

języka, skoro pojęcie Ojca można było zakwestionować w mowie? Czy można w słowach ustanowić śmierć? Czy uobecnione w wypowiedzi żądanie śmierci może stać się faktem? Czy konieczność wyrzeczenia się podmiotowości na poziomie języka jest równoznaczna z wyrzeczeniem się podmiotowości cielesnej?

Zanim jednak będzie można w ten lub inny sposób objaśnić epilog dramatu, powróćmy do najbardziej intrygującej pod względem interpretacyjnym sceny z I aktu – sceny przemiany Ojca w Króla (124 – 127). Scena ta bowiem udowadnia, iż źródło powstawania znaczeń mieści się w podświadomości i nieświadomości. Czy wypowiedziane przez Ojca słowo „niedotykalny” wchodząc w układ komunikacyjny straciło stabilność pierwotnego znaczenia i Pijacy, wykorzystując polisemię słowa obwołali Ojca Królem?¹⁰ Czy jednak w *Ślubie* występuje typowe zjawisko komunikacji, skoro zdarzenia stwarzane są przez jeden podmiot – Henryka, który śni, lub Henryka, bohatera snu, któremu jawi się intersubiektywny świat? Niewątpliwie Pijacy kierują słowa ku odniesieniom nieprzewidzianym, ale wypełniają tylko żądania *id.* Źródłem zmiany jest podświadoma chęć Henryka, by uznać autorytet Ojca. To praca marzenia sennego zmienia wyrażenie „Król niedotykalny” (124) w sytuację, konstruuje obraz sceniczny. Tak więc „zewnątrzność jest zwierciadłem, w którym przegląda się wnętrze!” (B 151). Praca snu przywołuje tu jednak symbol archetypiczny. Znaczenie takiego symbolicznego zastąpienia tłumaczy Jung, poszerzając freudowskie obserwacje. Gdyby w śnie postać Króla jako symbolu Ojca odnosiła się tylko i wyłącznie do obrazu rodzica, scena wiązałaby się jedynie z regresją pamięci, odtwarzającą źródła kompleksu ograniczenia. Natomiast archetypiczny obraz ojca – króla – władcy stanowi o rozpoczęciu ruchu progresywnego, gdyż:

wizja symbolu wskazuje dalszą drogę życia, pociąga i kieruje *libido* do jeszcze odległego celu, który odtąd staje się nieugaszoną pragnieniem człowieka [...] ¹¹.

Dla Henryka tym pragnieniem jest władza. Władza, dzięki której zdolny byłby do ustanowienia sensu jedności bytu. To pragnienie bezgranicznego poznania, w którym ujawnia się faustyczna natura. Ale to dążenie do pełni może przerodzić się w totalitaryzm¹².

Świat, który zjawia się Henrykowi, jest w sposobie swego zjawienia (i sztucznym sposobie wypowiedzania się) nacechowany znaczeniami nieświadomości. Ona to, wewnętrzna mowa bez słów – jak ją określa Jacques Lacan – wprowadza prymat warstwy znaczącej.

„Poza mną błędę”

Według Freuda, wspomnienia z dzieciństwa są zawsze „zmienione, sfałszowane i podporządkowane późniejszym tendencjom, tak że w ogóle nie da się ich wyraźnie odróżnić od fantazji”¹³. Świat domu rodzinnego, który śni

¹⁰ Odpowiedź twierdząca wiązałaby się z taką interpretacją *Ślubu*, w której dominowałaby analiza interakcji, zgodnie z propozycją Z. Łapińskiego („*Ślub w kościele ludzkim*”. <*O kategoriach interakcyjnych u Gombrowicza*>. „*Twórczość*” 1966, nr 9). Zob. też definicje terminu w: Łapiński, *Ja Ferdydurke*, s. 24.

¹¹ C. G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*. Wybrał, przełożył i wstępem poprzedził J. Prokopiuk. Warszawa 1981, s. 361.

¹² Zob. M. Janion, *Wobec zła*. Chotomów 1989, s. 171.

¹³ S. Freud, *Poza zasadą przyjemności*, Przełożył J. Prokopiuk. Warszawa 1976, s. 383.

Henryk to świat wypaczony (karczma), strywializowany przez sposób wypowiedzi Ojca i Matki, zdegradowany przez groteskowe i parodystyczne ujęcia. Reakcje bohatera broniącego się przed przyjęciem roli syna oznaczają w semantyce snu dążenia do samozachowania *ego* – uruchamia ono mechanizmy obronne, których zasadniczą cechą jest „falszowanie wewnętrznego postrzegania”.

Pryzmat absurdu, przez jaki pojawia się Henrykowi świat rodziców, to skutek obniżonej cenzury świadomości podczas snu, ujmującej przeszłość w kategoriach krytyki i ironii.

Tak teatr, jak i sen zakładają umowność i podwójność znaczeń (tego, co przedstawiane, i tego, co przedstawione). Sen na scenie potęguje to podwojenie. Groteska je wzmacnia i zwiększa. Sen, tak jak teatr, powstaje w obrazach operujących znakami wywodzącymi się z kodu naturalnego, który motywuje ich znaczenia. Natomiast połączenia między znakami zarówno we śnie, jak i w grotesce odbiegają od reguł systemu naturalnego. Sposób tych wiązań, podobny prawom świata fantastycznego, kwestionuje sens dosłowny znaków. Ani sen, ani groteska nie zakładają możliwości istnienia tego, co przedstawione, choć to, co przedstawione, bliskie jest realizmowi codzienności. Jung pisze o destrukcji sensu przez groteskową rzeczowość i groteskowy irrealizm, o mefistofelicznej przemianie sensu w bezsens, o nieomal bolesnym podobieństwie bezsensu do sensu w grotesce¹⁴.

Pracę snu i groteskę łączy wspólny cel – deformacja świata. Wspólne im mechanizmy: przesadność, karykaturalność, sztuczność, zakłócenie porządku czasowo-przestrzennego, inwersja, kontrast, zachwianie proporcji między rzeczami, między przyczyną a skutkiem, udosławianie metafory, podważanie tożsamości przez zastąpienia i przekształcenia, służą zobrazowaniu niewspółmierności między warstwą znaczącą znaków a ukrytym znaczeniem. Prymat warstwy znaczącej jest domeną sceny teatralnej. Według Lacana – nieświadomość jest „królestwem *signifiants*”. Zagęszczenia *signifiants* korygują lub wzmacniają znaczenia mowy.

Przestrzeń domu rodzinnego scharakteryzowana jest przez tandetność rzeczy trywializujących formę świata wyższego, świata ojca (*superego*), sfery kultury. Także obraz dworu królewskiego w ujęciu plastycznym marzenia sennego występuje w obrazach zniekształconych, karykaturalnych. I tu groteska wynika z pracy snu, która ujawnia stłumienia.

Przestrzeń świata Ojca jest przestrzenią nie tylko urzeczowioną, ale i zamkniętą. Ograniczoność świata potwierdzają wypowiedzi Ojca pełne rozkazów, pouczeń, zakazów. Początkowe zagęszczenie znaków ujemnych stanowi zagrożenie dla *ego* Henryka. To połączenie absurdu i grozy, charakterystyczne dla groteski, pełniej ujawni się w akcie III (scena kadryla). Dlaczego Henryk poddaje się celebracjom świętości domu rodzinnego, rytuałom wiążącym śmiech i lęk? Według Sartre'a:

Dziecko traktuje swoich rodziców jak bogów. Ich czyny oraz ich sądy są absolutne; są oni wcieleniem uniwersalnego Rozumu, prawa, sensu i celu Świata¹⁵.

¹⁴ Jung, *op. cit.*, s. 499.

¹⁵ J.-P. Sartre, *Baudelaire: próba psychoanalizy egzystencjalnej*. W: *Czym jest literatura. Wybór szkiców krytycznoliterackich*. Wybór A. Tatkiewicz. Przełożył J. Lalewicz. Warszawa 1968, s. 331. W *Dzienniku Gombrowicz* napisał: „Dziecko jest pod opieką ojca. Ma go słuchać, szanować i kochać. Wypełniać jego przykazania. Więc dziecko może pozostać dzieckiem, ponieważ wszystka »ostateczność« przekazana jest Bogu-Ojcu i jego ziemskiej ambasadzie, Kościolowi” (D 1, 280).

Początkowe antykateksje Henryka zostają zrównoważone przez spełnianie wymogów Ojca, co powoduje spadek napięcia lękowego bohatera. Podporządkowanie się autorytetowi rodzi według Freuda „pokorne uczucie religijne”. Stłumiona tęsknota za Ojcem, za ideałem „zawiera [...] zarodek, z którego rozwinęły się wszystkie religie”, a „w kompleksie rodziców rozpoznajemy źródło potrzeby religijnej”¹⁶.

W wypowiedziach Henryka i Władzia występują, w chwilach dostrajania się, wyraźne momenty humorystyczne, pogodne i żartobliwe. Dostosowanie się do świata rodziców stwarza początkowo sytuację stabilną, stanowiącą źródło przyjemności („Dostrajam się do was, ale z pełną świadomością, na trzeźwo [...], bo właściwie to wszystko... sprawia mi przyjemność...”, 162), poddanie się bowiem ustalonemu porządkowi, identyfikacja *ego* z ideałami Ojca nadaje pewność egzystencji. Przyrzeczenia Ojca udzielenia „wyższego ślubu” jest uznaniem dla podporządkowania się Henryka i ma być dla niego nagrodą. Zamiarem Ojca jest odsunięcie Henryka od Mańki poniżonej, która mogłaby wyzwolić pragnienia erotyczne. *Superego* dba o odsunięcie *libido* seksualnego na rzecz ideału – „wyższego ślubu”. Akt I kończy się zwycięstwem zasady rzeczywistości nad *ego* Henryka. Rozwój zdarzeń obrazuje jednak freudowską walkę tej zasady z zasadą przyjemności. Tę z kolei syntetyzuje postać Władzia. On to bowiem jest pierwszym obiektem kateksji¹⁷ Henryka, wyzwala go od lęku samotności wyrażonego w monologu ekspozycyjnym („Śnił mi się jakiś stwór nieludzki”, 100). On potwierdza skojarzenia Henryka, zaprzecza jego wątpliwościom. On unieważnia obawy Henryka: „cóż ci szkodzi, że sen, jeśli ci sprawia przyjemność” (132), potwierdza jego uczucia: „Lepiej jest bawić się, niż / Nudzić się...” (140). Przez jego postać wprowadzony zostaje w zdarzenia plan erotyczny. Nie jest to tylko zazdrość o Manię, odkrytą na nowo w spojrzeniu innego. To przez Władzia dokonuje się erotyczne spełnienie, niedostępne Henrykowi – połączenie ślubem i połączenie fizyczne: „on także / Z nią się kojarzy... A kojarząc się / Dotyka jej...” (181).

Uwagi Ojca i Matki o Mańce wiążące się z kontekstem przywołanej realności wojny odkrywają sadystyczne zamiary *superego*. *Superego* określa Freud jako przesadnie moralne i w tym sensie równie okrutne jak *id*. Sadystyczne działania *superego* mogą doprowadzić *ego* do śmierci własnej. Henryk wybiera śmierć Władzia, który jest przecież zarazem projekcją własnego „ja”. To przeniesienie śmierci własnej na obiekt zastępczy. Ale przede wszystkim – to przewartościowanie zasady przyjemności.

W epilogu Henryk nadal poddaje się prawom *superego*. Spojrzenie Ojca i Matki działa jak krytyka, co w *ego* musi zrodzić poczucie winy. Jest to jednak tylko postrzeżenie winy i konieczności kary (jako wypełnienie „formalności” <223>), a nie utożsamienie się z nakazem kary¹⁸. To jedynie przyznanie się Henryka do osaczenia go przez siły od niego niezależne.

¹⁶ Freud, *op. cit.*, s. 118, 429.

¹⁷ Freud (*op. cit.*, s. 109–115) odróżnia kateksję obiektu od identyfikacji. Identyfikacja oznacza przejęcie cech obiektu (np. ojca), kateksja rozumiana jest jako podatność na obiekt, który dostarczyć ma uczucia przyjemności (np. matka).

¹⁸ Zob. rozważania Freuda o tzw. zapożyczonym poczuciu winy (*op. cit.*, s. 133) i o świadomości winy jako trwodze społecznej (*Podstawowe pojęcia psychoanalizy*. W zbiorze: *Filozofia i socjologia XX wieku*. Cz. 1. Wyd. 2, rozszerzone i uzupełnione. Warszawa 1965, s. 173 <tłum. H. Skwieciński>). Korespondują z nimi sądy Gombrowicza o nieistnieniu indywidualnego sumienia (D 1, 35, 72; D 2, 199–200).

„Poza mną się tworzę”

Właściwą nieświadomość stanowi według Freuda *id*. Pijak w zdarzeniach snu wykorzystuje zmienność stłumień Henryka, wyrażającą się w afirmacji i krytyce świata Ojca. Ambiwalentne stosunki między Ojcem a Henrykiem – poczucie wobec siebie wrogości i lęku oraz wzajemne dostrajanie się – są polem działań *id*. Ich celem jest skłonienie Henryka do uznania autorytetu Ojca, by w konsekwencji tego wyzwolić silniejszą agresję.

W zdarzeniach snu Pijacy pojawiają się inaczej niż pozostałe postaci – nie są przyzwani głosem Henryka! To wypaczony świat wspomnień powołuje Pijaków do istnienia jako następstwo dopełnienia obrazu karczmy. Do wejścia Pijaków przyczyniło się pośrednio figlarne odezwanie się Władzia do Mani: „Pssst... pssst”, które spowodowało agresywne i zaślinione wystąpienie Ojca. *Id* bowiem podlega rządowi zasady przyjemności. Podczas nieobecności Władzia na scenie Pijacy kierują uwagę Henryka na doznania zmysłowe.

Przełomowa dla Henryka jest scena, w której Pijak porównuje palec Kanclerza i swój. Palec Pijaka to symbol falliczny. Poprzez ten znak uruchomiony zostaje w treści snu plan cielesności, zmysłowości, biologiczności, erotyki, popędów. Plan, który stanie się najbardziej istotny, choć niejawni.

„Palec dominujący nad sceną” (148), jako kolejny obraz prezentujący stłumienia Henryka, jest tu oczywiście ośmieszeniem mowy nieświadomości. Scena ta potwierdza ujawnioną już wcześniej taką zasadę konstrukcji obrazów, w myśl której wszystko to, co stłumione, a co sen wyzwala w „ja” wyobrażającym, podlega parodystycznemu nacechowaniu.

Wyzwanie gestu Pijaka objawia w *ego* poczucie bezsilności wobec istnienia sił niezależnych od niego, a pełnoprawnie funkcjonujących w służbie sensu. Ten przełomowy moment snu wyzwala lęk prowadzący prawie do przebudzenia, następuje tu bowiem próba zrównania świata wyobraźniowego z *quasi*-realnością spoza snu – świadomość śnienia zrównuje się na chwilę ze świadomością bohatera snu¹⁹. Mediację między poziomem *quasi*-realności pozasennej a płaszczyzną fikcji snu wyrażają słowa: „A może / To nie sen, a tylko rzeczywistość – ja zwiariowałem [...] leżę w jakimś szpitalu [...]. / Może kula uszkodziła mi mózg? / Albo wybuch?” (149). Lęk prowadzi więc prawie do przebudzenia, które jednak zaraz przeistoczy się w fikcję, oznaczoną w tym momencie aluzją do zakończenia snu (150). Tu nastąpi podobne poczucie bezsilności *ego*. Henryk przyznaje nawet, iż nie tylko uległ siłom międzyludzkiego kościoła Pijaka, ale sam został jego kapłanem.

¹⁹ Sartre (*Wyobrażenie*, s. 322–323) uważa, iż wszelkie próby zrównania świadomości pojawiające się przy okazji refleksyjnych stwierdzeń „ja śpię” są dowodem budzenia się, chęci wyjścia ze snu. W dramacie przeplatają się momenty płytkiego snu, mające pozór wysiłku budzenia się i snu głębokiego. Akt I nacechowany jest szczególną zmiennością płytkich i głębokich momentów, gdyż świadomość śnienia „ja” wyobrażonego, bohatera snu, można by zrównać ze świadomością śnienia „ja” wyobrażającego. Zmniejsza się ta zmienność w akcie II i całkowicie ustępuje w akcie III, który można by uznać za prawie nie zakłócony sen głęboki. Liczne w dramacie monologi Henryka dewalują dynamikę zdarzeń scenicznych, sprawiając wrażenie „hamowanego ruchu snu”, przez który wyraża się tzw. konflikt woli wynikający ze sprzeczności impulsów. Natomiast częste utwierdzanie się „ja” wyobrażonego w przekonaniu, iż zdarzenia są snem, lub wyrażane chęci przerwania snu świadczą o stanach lękowych śpiącego. To obawa przed wrażeniami przykrymi rodzi tego typu działania cenzury.

Gest Pijaka może wywyższać lub degradować. Manifestuje bezpośredniość kontaktu międzyludzkiego („Msza ludzko ludzka, oddolna, poufna / Ciemna i ślepa, przyziemna i dzika” <155>), który jednak może zarówno wyrazić się w zbliżeniu, jak i przerodzić się w przemoc. *Id* organizuje bowiem swoje działania według zasady przyciągania i odpychania. Nie bez związku Pijak, grożąc Ojcu czy Henrykowi: „Ja ciebie jeszcze dutkne...”, zwraca się do Mani: „Nieprawdaż, panno Mańciu?! (134, zob. też 124). Do Mani zarazem poniżonej, jak i wywyższonej. Dwoistość ta stwarza z niej obiekt pragnień. W pantomimicznej scenie ślubu Manię i Władza łączy kwiat, a kwiat, według freudowskiej symboliki, jest zarówno znakiem niewinności, jak i jej zaprzeczeniem. Ale obrazowanie sensem nadaje Mani jeszcze inną funkcję. Wkroczenie narzeczonej z orszakiem dziewic (wraz ze „sługą bożym” – biskupem Pandulfem) przez „wrota” (143) do zamkniętej przestrzeni królewskiego dworu przypomina wejście takiej bogini miłości, która niesie śmierć. Symbol ten uzasadnia przeważne milczenie bohaterki²⁰.

Kolejnym przełomowym zdarzeniem snu jest scena porównania przez Pijaka swego palca do palca Henryka. Tu następuje spotkanie Henryka z samym sobą w swojej cielesności. „Jakbym / W tysiącu widział się luster! Twój-mój palec!” (156)²¹. Henryk przyjmuje potęgę Pijaka za własną („dotknąłbym” go). *Id* wyzwala w Henryku narcystyczne *libido*. Temu zwrotowi ku własnemu „ja” towarzyszą słowa Pijaka będące echem słów Henryka. Pijak „przedrzeźnia” (154) Henryka kilkakrotnie, co stanowi dowód identyfikacji narcystycznej. Ona to, według Freuda, rodzi urojenia wielkościowe. Dla ich wypełnienia *ego* narcystyczne buduje wokół siebie świat pozorów, scenicznego udawania, w którym nadaje sobie główną rolę. Henryk stwarza swoistą teatralność wokół własnej osoby.

Narcyzm nie jest wyrazem miłości siebie, lecz przejawem alienacji własnego „ja”. *Ego* kreuje siebie na kogoś innego, kogoś, kto ma być podziwiany. Dlatego Henryk (a nie Ojciec) jest zarazem reżyserem i głównym bohaterem marsza weselnego w II akcie. Skutkiem przyjęcia postawy narcystycznej jest popadanie w iluzje, w których zatracą się własne „ja”²². Urojenia wielkościowe są przyczyną agresji, lecz agresja zwrócona ku światu może obrócić się przeciw własnemu „ja”. W zdarzeniach snu dążenie do ślubu z Mańką staje się teraz tylko pozornie pierwszoplanowe, maskuje prawdziwe pragnienie – pragnienie

²⁰ Mańka (podobnie jak Iwona) jest postacią przeważnie milczącą. Według S. Freuda (*Mity greckie i Shakespeare*. Przełożyli E. i W. Sobaszkowie. „Dialog” 1988, nr 9, s. 121): „w marzeniu sennym niemota to zazwyczaj sposób przedstawienia śmierci”.

²¹ Magia lustra bywa przeważnie interpretowana jako spotkanie z sobowtórem (Pijak jawi się jako kolejny sobowtór Henryka). Lecz tu przyjmuję interpretację lustra z mitu Narcyza, lustra jako symbolu samowiedzy. Zob. H. Politzer, *Milczenie syren. Studia z literatury niemieckiej i austriackiej*. (Wybór). Przełożył J. Hummel. Warszawa 1973, s. 157, 152. Według Politzera lustro symbolizuje też nie odbicie „ślądu boskości”, lecz zbliżenie się do bycia Bogiem. Według W. Hilsbechera (*Tragizm, absurd i paradoks. Eseje*. Przełożył S. Blaut. Wybór i wstęp S. Lichański. Warszawa 1972, s. 63) sytuacja Narcyza łączy się z pytaniami: „Kto ja jestem? Co to jest byt?” O sobowtórzym lustrzanym odbiciu i różnych możliwościach interpretacji Narcyza w literaturze zob. M. Czerwińska, *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*. Gdańsk 1987. — M. Głowiński, *Narcyz i jego odbicia*. „Twórczość” 1980, nr 10.

²² Przytaczam tu poglądy K. Horney zawarte w rozdziale *Koncepcje narcyzmu*, w: *Nowe drogi w psychoanalizie*. (1939). Przełożył K. Mudyń. Warszawa 1987.

władzy, ustanawiania wartości (165). *Id*, w służbie zasady przyjemności, próbuje zniszczyć absolutystyczne projekty *ego* – pragnienie władzy chce zmienić w pragnienie pożądania. To odwrócenie zasady sublimacji! Pijak atakuje Henryka podobnie jak uprzednio Ojca. Połączenie Mani i Władzia niższym ślubem ma na celu ukazanie innej, zasadniczej wartości, jaką jest jedność cielesna. Jej objawienie następuje w Henryku w rozmowie z Władziem w akcie III: „Dlaczego moja natura do tego mnie przywiodła? Dlaczego po tak mętnej... mętnej podróży... do tego przybiłem portu?” (193). Podróż to symbol poznania. „W głowie mi się kręci od tych krętych... zawitych... dróg... którymi idę i idę...” (194). Symbol istniejący w dramacie od początku. „Karczma”, „zajazd”, „gospoda” to nie tylko obraz degradacji symbolu domu. Dom rodzinny i zajazd to miejsca, z których wyrusza się w dalszą drogę. Dlatego Henryk przyjmuje „styl podróżnego” (103). Miejsce sceniczne początkowych zdarzeń w dramacie stwarza specyficzną metaforę, w której zawarty jest jednocześnie obraz zdegradowanej przeszłości i projekt przyszłości. Natura i erotyzm to kres podróży. Jest nią śmierć Władzia. Symbol domu, równie wyeksploatowany w literaturze jak symbol podróży, kojarzy, także od pierwszych scen dramatu, wiele znaczeń. Tęsknota za domem oznacza pęd ku śmierci (Freud), dom to symbol jaźni – struktura duszy (Jung), wewnętrzny obraz ciała (Bachelard), domem bycia jest mowa (Heidegger). Powróćmy więc do rozważań o słowie.

„Ja opanuję”

Scena, w której Pijak porównuje swój palec z palcem Kanclerza, mówiąc: „A czem bardziej się patrzom, tem bardziej on nadzwyczajny” (146), jest dla Henryka, bohatera snu, przełomowa ze względu na odkrycie, iż cielesność doświadczana jest intersubiektywnie. Cielesność, utajona treść pod powierzchnią słów, faktyczna konstytucja świata możliwa jest do uchwycenia w intersubiektywności. To zagrożenie czystej świadomości, zagrożenie dla Henryka kreującego świat w słowach. „A on stoi ze swoim palcem jak idiota!” (151) – zawiera się w tym stwierdzeniu aluzja do ekspozycji dramatu. W pierwszej scenie ujawnił się bowiem lęk Henryka przed kimś odmiennym, obcym. Inny, to „jakiś idio... idiota, [...] idiotowaty, idiotykałny, który dotyka...” (99). „*Idios*” znaczy ‘własny, prywatny, swoisty’. I od tego greckiego słowa, a nie od „*idiotes*” (prostak) wywodzi się określenie Henryka.

Na skutek działań Pijaka władza świadomości Henryka zostaje zakwestionowana, Henryk zwierza się Władziowi:

Odkąd zostałem w to wszystko wplątany, waham się między dwoma biegunami: odpowiedzialności i nieodpowiedzialności, prawdy i fałszu. [197]

W akcie I przekonaniem Henryka o możliwości ustanowienia sensu przez znaczenia własnej mowy było podkreślanie performatywnego charakteru wypowiedzi. Lecz wówczas też Henryk stwierdzał: „Ale komu? / Komu oświadczam? Ktoś mnie słyszy...” (105). Sam fakt mówienia, tak często przez Henryka oznajmiany, stanowi o podkreślaniu i uzewnętrznianiu jego własnej podmiotowości. Ale poprzez mowę „ja” jawi się w świecie jako przedmiot swego „ja”, sartre’owski byt w sobie. To jeszcze jedna możliwość interpretacji,

dlaczego wypowiedzi Henryka oznaczone są jako sztuczne. Projekcje postaci ukazujące się Henrykowi określają status tego przedmiotowego „ja” jako byt w świecie, byt dla innych. Sztuczność jest wynikiem internalizacji zachowań innych i świat jawi się jako już oznaczony przez innych. To, w jaki sposób, za pośrednictwem mowy, „ja” podmiotowe staje się przedmiotowym, najlepiej wyraża się w zwrotach Henryka do siebie: „O, Henryku!” (127, 129, 137, 143, 147, 151, 169)²³. Ale owo przedmiotowe „ja” wchodzące w świat za pomocą mowy jest zobrazowane ironicznie w scenie z I aktu — Henryk mówi: „oni są tylko w mojej głowie — o, moja głowo! Ja cały czas mówię do siebie!”; Władzio: „Jak to? Ty cały czas mówisz do siebie?”; Henryk: „Wszystko jedno! (*zaczyna jeść*)” (110). To być może manifestacja faktu, iż wszelka oralność jest „wsobna!” (por. K 97).

Według egzystencjalizmu komunikacja z innymi prowadzi do samounicestwienia. Ale jak zauważa Claude Lévi-Strauss, opozycja między „mną” a „drugim” jest do przewyżczenia na terenie nieświadomości. Nieświadomość pośredniczy między „mną” a „drugim” — „nie wyprowadzając nas poza nas samych umożliwia nam kontakt z formami aktywności właściwymi zarazem »nam« i »drugim« [...]”²⁴.

Kazimierz Bartoszyński podsumował pisarstwo i filozofię Gombrowicza w duchu błyskotliwego stwierdzenia Andrzeja Kijowskiego: „podświadomość to świadomość innych”²⁵: „pojęcie interakcji, koncepcja kogoś drugiego przejęły w tej filozofii kluczową i determinującą rolę freudowskiej podświadomości”²⁶. Lecz zamiast o opozycji należałoby raczej powiedzieć o wewnętrznym zdialogizowaniu świadomości i nieświadomości, obok pojęcia interakcji użyć pojęcia intersubiektywności, pojęcia te bowiem nie są sobie przeciwstawne. Zakres ich formuł może utożsamiać się lub różnicować zależnie od interpretacji fenomenologicznego zjawiania się świata, a szczególnie husserlowskiej koncepcji redukcji. Jeśli „*Lebenswelt*” rozumieć będziemy jako świat przeżywany, świat świadomości, wówczas można mówić o jego intersubiektywnej konstytucji. Jeśli zaś „*Lebenswelt*” ujęty zostanie jako świat codzienności (społecznej), wówczas zasadne jest wprowadzenie terminu „interakcja”. Człowiek w teatrze życia codziennego Ervinga Goffmana powstał wprawdzie poza fenomenologią, ale prace tego autora zbliżają się do nurtu socjologii fenomenologicznej, który zapoczątkował Alfred Schütz. Teoria interakcji, która zdominowała interpretacje pisarstwa Gombrowicza (Zdzisław Łapiński), wywodzi się z propozycji autora *Frame Analysis*. Wykorzystując spostrzeżenia Jerzego Szackiego oceniając dorobek Goffmana stwierdziłabym, iż o ile interakcja zajmuje się tym, „jak człowiek gra na scenie życia codziennego”, o tyle teoria intersubiektywności kieruje uwagę na to, jaka jest ta rola, czym jest. Goffman bowiem, według Szackiego: „Opisując maski, nie jest [...] ciekaw ukrytych pod

²³ W. Gombrowicz (*Przypisy do argentyńskiego wydania „Ślubu”*. <1948>). Przełożyła M. Średnicka. „Dialog” 1985, nr 7, s. 99) pisał: „»Henryku, o, Henryku« jest to drugi główny »temat« dramatu, który jest w opozycji do pierwszego (»świni«)”. Tematy dramatu według mnie to popadanie w rolę — „o, Henryku”, i przeciwstawione mu dążenie do naturalności, pożądanie, pragnienie jedności zmysłowej — „świnia”.

²⁴ C. Lévi-Strauss, *Wprowadzenie do twórczości Marcela Maussa*. W: M. Mauss, *Socjologia i antropologia*. Warszawa 1973, s. XXXIV–XXXV (tłum. K. Pomian).

²⁵ A. Kijowski, *Strategia Gombrowicza*. W zbiorze: *Gombrowicz i krytycy*, s. 441.

²⁶ Bartoszyński, *op. cit.*, s. 680.

nimi twarzy”, wyraża „deklarację braku zainteresowania ludzkim wnętrzem”, jest wyznawcą „antypsychologicznego formalizmu”²⁷.

Intersubiektywność uprawomocnia istnienie innych we mnie, także – konstytuowanie obiektywnego świata²⁸. Z niej wynika nietożsamość wypowiedzi i podmiotu, wynika intertekstualność jako współobecność ról, cudzych podmiotów.

W liście do Martina Bubera o *Ślubie* Gombrowicz pisał:

Czy nie może istnieć dramat nie – między ludźmi, lecz w samym człowieku? [...] Jeżeli ktoś konfrontuje się ze swoim losem, z przeznaczeniem – czy to musi koniecznie odbywać się za pośrednictwem ludzi?²⁹

W przebiegu zdarzeń dramatu pogłębia się poczucie rozdwojenia Henryka na siebie i siebie w świecie, w którym uzależniony jest od jakby niewłaśnych treści.

Tę ambiwalencję tworzenia sensu we własnej świadomości i uwięzienia sensu w świecie jawiących się na skutek apercpcji obiektywnej będzie próbował Henryk bezskutecznie rozwiązać. Pod koniec II aktu i na początku aktu III w wypowiedziach Henryka pojawiają się znaczące słowa: „zapanować”, „opanować”, „opanuję”, „panuję”, „opanowałem”.

Gdy Pijak neguje władzę ojcowską z jej absolutystycznym, odgórnym stwarzaniem znaczeń, określa ją jako anachroniczną filozofię: Henryk zwraca się ku światu, ku znaczeniom już utworzonym. Przez wspólnotową świadomość (sygnalizowaną w wypowiedziach Pijaka zaimkiem „my”) prowadzi droga do opanowania stwarzanych znaczeń. Ale w procesie kształtowania własnej roli, założonym przez Henryka, zasadą panowania staje się ironia:

Nędzne moje słowa
Ale one echem się odbijają od was i rosną
Waszą powagą – powagą nie tego
Kto mówi, a tego kto to słucha.
Głupio mówię
Ale wy mądrze mnie słuchacie, i dlatego
Mądry się staje. [142]

²⁷ J. Szacki, *Słowo wstępne*. W: E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*. Przełożyli H. i P. Śpiewakowie. Warszawa 1981, s. 21–23.

²⁸ E. Husserl, *Medytacje kartezjańskie z dodaniem uwag krytycznych Ingardena*. Przełożył i przypisami opatrzył A. Wajs. Przekład przejrzał i wstępem poprzedził A. Półtawski. Warszawa 1982, rozdz. *Medytacja piąta*. – A. Schütz, *Fenomenologia i nauki społeczne*. Przełożyła D. Lachowska. W zbiorze: *Fenomenologia i socjologia. Zbiór tekstów*. Wybór, redakcja naukowa i wprowadzenie Z. Krasnodębski. Warszawa 1989, s. 116. Husserlowska teoria intersubiektywności, jak wiadomo – nie do końca rozwiązana, była przedmiotem różnych interpretacji. Moje rozważania bliskie są m.in. takiej opinii: „intersubiektywność nie ustala realnego związku między świadomościami. Wzajemne przenikanie się świadomości ma tu charakter czysto intencjonalny i irrealny” (R. Toulemon, *Spoleczeństwo ludzkie*. Przełożył S. Cichowicz. W zbiorze: *Fenomenologia i socjologia*, s. 79).

²⁹ M. Buber, W. Gombrowicz, *Korespondencja na temat dramatu*. (1951). „Dialog” 1985, nr 7, s. 110. – J. Błoński, w swym ostatnim artykule o *Ślubie* (Gombrowicz jako tragediopisarz. Jw., 1990, nr 2, s. 113, 106) stwierdza: „postęp (akcja) *Ślubu* wcale nie zależy od interakcji, od tego, co tworzy się »między« ludźmi”, oraz: „Interakcja okazuje się walką symboli we wnętrzu Henryka”. Rozprawa Błońskiego zawiera nieco odmienną niż moja psychoanalityczną interpretację dramatu. Przypomnijmy w tym miejscu także, iż A. Falkiewicz we wczesnym omówieniu dramatu (*Problematyka „Ślubu” Gombrowicza*. Jw., 1959, nr 2) stworzył projekt interpretacji *ego*, *id* i *superego* upostaciowanych w tekście. Zob. też H. Schmid, „*Nagi palec*”. *Teatralizacja przedmiotów w „Ślubie” Witolda Gombrowicza*. Z niemieckiego przełożył M. Fleischer. „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 4.

Henryk pozornie wyposaża swą wypowiedź w strukturę intersubiektywną, cudze intencje. Ironia zakłada własny sens intencjonalny, panuje nad znaczeniami ukrytymi, które mają uzyskać sens obiektywny. Jest więc w niej tylko pozorne przekazanie nadawania znaczeń innym. W tej grze Henryk określa się słowami: „ja trzeźwo myślę”, „jestem trzeźwy”, „na trzeźwo”. Następuje kontrastowe zestawienie bohatera z innymi, którzy poddają się upajającemu przyjęciu. W tej grze pojawia się próba użyć znaczeń i gestów („napompowanie boskością”), próba sprawdzenia, jak słowa i gesty funkcjonują w celu ukształtowania własnego statusu istnienia wobec innych. Sposób gry przejęty jest od Pijaka: „niech nikt nie pozna żeś pijak”; „słów ocean / A ja w tym tonę, tonę... Jak pijak” (162). Dyrektywy religii Pijaka sprowadza jednak Henryk tylko do manipulacji językowej, manipulacji gestem. W rezultacie sam Henryk zostaje ogarnięty manipulacją: „ten pijak mnie upił” (194). Instrumentalne potraktowanie intersubiektywności sprawia, iż to, co międzyludzkie, jawi się Henrykowi jako wynaturzone. Świat staje się światem zdegradowanym. Ironia prowadzi do tragiczności. „A jednak ta sztuczność / Jest straszna!” (216) – mówi Henryk o rodzicach, „to nie są ludzie! To są karykatury” (206).

Karykaturą wspólnotowości jest obraz kadryla. Kadryl porównać można by do Gombrowiczowskiej „swojskiej zabawy w wielkość i wybitność” (D 1, 65). Charakterystyczny rytm, galop tańca potęguje marionetkowość postaci. Ich zbliżenie osacza, zawarte jest w nim przeczcucie śmierci – „Ich spojrzenia są cmentarne” (206). Kadryl to *danse macabre*. W innym planie interpretacji orzec by można, iż obraz ten ukazuje to, co stłumione, i jest negacją, parodią współpodmiotowości, wspólnoty. Groteskowy (obcy) taniec symbolizuje, tak jak w *Weselu*, zamknięcie drogi – „*cercle*” (208). To unicestwienie własnej świadomości wplątanej w intersubiektywny świat, to śmierć. Sceny z balu dworskiego upodobniają się do karnawału, podczas którego możliwe jest przekraczanie wszelkich zakazów³⁰. Dlatego śmierć Władzia następuje w kulminacyjnym momencie balu. Czyn Henryka określa się więc jako unicestwienie siebie. Ale jednocześnie jest to zabicie innego albo – w słowach doktryny Junga – pozbycie się własnego cienia w celu ocalenia jaźni (własnego „ja”). A może to pozbawienie życia ciała, by ocalić świadomość?

„Pustka i próżnia obok mnie”

Wspomnienia Henryka w domu-karczmie o dawnej miłości uobecnione były konkretnością obiektów. W wypowiedziach Matki, Ojca, Władzia i Henryka przywoływane przedmioty charakteryzowały świat zdegradowany, do którego upodobiła się Mańka („tłomok”, który „każden [...] chce macać”, 118): „krzesło”, „kwaśne mliko”, „muchy”, „chleb”, „szpryca”, „rękaw”, „sala-terka”, „filizanka” (116–117). Ten ironicznie nacechowany obraz świata codziennego, przedmiotowego bytu, który jawi się Henrykowi, manifestuje się jako chęć powrotu do rzeczy (redukcji sensu do konkretności), bezpośredniości doświadczenia. Skomentowany jest słowami Henryka: „Ślub przepadł. [...] / [...] Pustka i próżnia obok mnie” (117). Nie sfinalizowany niższy ślub z Manią określa się jako niemożność doświadczenia bezpośredniości, poznawczego

³⁰ To nie Bachtin, lecz Freud (*Poza zasadą przyjemności*, s. 342).

zjednoczenia się ze światem. Niższy ślub, zwykły, byłby uprawomocnieniem istnienia konkretnego, ślub wyższy – staje się dążeniem do pojęciowego opanowania świata. Następujące po cytowanej wypowiedzi Henryka słowa: „I naprzód, naprzód!” (117), oznaczają w tej sytuacji dążność do przekroczenia zastanego świata. Wspominana przeszłość okazała się pustką. Tylko Mańka odporna jest na stawanie się – skupia bowiem, tak jak Iwona, istotę świata. Do końca dramatu pozostaje niezmienna – zawieszona między dwoma układami odniesienia: niższym i wyższym ślubem. „Naprzód” to „parcie ku sensowi” (K 30), to projekcja przyszłości, wyniesienia siebie ku istocie świadomości.

„Pustka” to także brak sensu, to cecha świadomości pozbawionej mocy nadawania znaczeń. To brak sensu jako możliwości samookreślenia się. Również – brak miłości, brak erotycznego zbliżenia, spełnienia. Brak powoduje pragnienie – to sytuacja Henryka z ekspozycji dramatu: „Pustka. Pustynia. Nic” (99). Pustka i próżnia to brak Boga, który nadaje sens, stwarza jedność świata i tożsamość osobowości. To nie konieczność wiary w Boga – Henryk mówi: „w Boga nie wierzę” (153), to potrzeba Boga (zob. m.in. D 1, 274–279), który w egzystencjalnym ujęciu równa się dążeniu do wyprowadzenia siebie z nicości, jaką stwarza świadomość neantyzująca świat. Wobec pustki i próżni, która jest nicością i brakiem absolutu, Henryk sam siebie ustanawia jako „centrum” (202): „Ja jestem Bogiem!” (165).

Próbnę zbliżenia do absolutu podjął Henryk stwarzając *sacrum* władzy ojcowskiej. Ale rola kapłana jest tylko odmianą bytu w sobie zrodzonego ze złej wiary. A słowa: „msza”, „kapłan”, „zakłęcia”, „ksiądz”, stwarzają tylko pozór nadbudowy planu mistycznego, którego funkcja polega na jednoczeniu świadomości i bytu. Przyłączenie się do liturgii międzyludzkiego kościoła Pijaka to ponowny fałszywy wybór Boga, poddanie się złej wierze. Henryka droga do ślubu, jako objawienia istoty sensu, jedności bytu, jest sartre’owskim projektowaniem bytu jako bytu, który ma zamiar stać się Bogiem. W karykaturalnym kadrylu Henryk ironicznie oznacza mianem „drugorzędnych Bogów” (209) postacie, którym nie dana była epifania, choć są „genialne i wiekopomne”: Paul Valéry i Reiner Maria Rilke (208). Nie bez kozery przywołane są w dramacie te właśnie nazwiska. Kognitywny stosunek tych poetów do słowa był próbą doświadczenia sensu. To także wyraźna aluzja do I aktu części 2 *Fausta* – spraszanie „poetów nocnych i grobowych”. W marszu weselnym w II akcie Henryk mówi: „przede mną / Najczystsza przestrzeń, pusta próżnia / Po którą idę...” (170, zob. też 214). Ale próżnia jest otchłanią i jest nietzscheańską pustką zrodzoną ze śmierci Boga.

Henryk jest Bogiem dla Władzia zadając mu śmierć (zob. D 2, 93). Ale przejawia się w tym przede wszystkim egzystencjalna dialektyka tragiczna. Pragnienie bycia Bogiem oznacza unicestwienie własnego „ja” – Władzia, jeśli jest projekcją „ja” Henryka. „Ja”, które z kolei mogło zaistnieć tylko dzięki Drugiemu: „Na co ci Bóg, jeżeli masz mnie tutaj?” (101) – pytał Władzio w pierwszej scenie spotkania bohaterów. Władzio był Bogiem dla Henryka prowadząc go ku przeszłości, by od niej rozpocząć ruch wstępujący ku rozpoznaniu własnego bytu.

Śmierć Władzia to także symbol utraty Boga pojętego jako naturalność, cielesność, młodość, niedojrzałość. Cielesność Władzia jest, jakby powiedział Nietz-

sche, „tym, co nie mówi »ja«, ale to »ja« czyni”³¹. Znaczenia bowiem mowy, w których Henryk upatrywał bezpośredniość związku ze światem, na skutek działań Pijaka zastąpione zostały znaczeniami gestu. Magia gestu, cielesności zajęła miejsce magii językowej. „Dutknięcie” jest bezpośrednim doświadczaniem świata. W pantomimicznej scenie zaślubin Mani i Władzia przez milczenie i gest wyrażone zostało doświadczenie erotyczne³². Ono jest „zarazem elementem ukrytym i zasadą wytwarzającą sens”³³. Erotyzm to świętość³⁴. Pijak „zrobił z was bóstwo... przed którym ja muszę klęczeć i ofiary składać [...]” (194). Erotyka to również skłonność podziemna do Władzia. Erotyzm, sedno egzystencji to absolut. Ale doświadczenie erotyczne jest też dziedziną przemocy prowadzącą do śmierci.

Śmierć Władzia to milcząca obecność bytu jako jedności. I tylko w śmierci można uchwycić przedmiot pragnień, jak w dotknięciu Orfeusza. Dlatego o ślubie Henryk mówi: „Już nie mam ochoty...” (221) — spełniło się doświadczenie, „zgasło pożądanie”³⁵.

„Ja nie istnieję”

Peter Szondi określa istotę dramatu subiektywnego jako obraz walki między podmiotowością a przedmiotowością³⁶. W jednym z ostatnich zapisów *Dziennika Gombrowicz* stwierdzał:

Najgłębsze rozdarcie człowieka, jego krwawiąca rana, to właśnie to: subiektywizm — obiektywizm. Podstawowe. Rozpaczliwe. Relacja subiekt — obiekt, czyli świadomość i przedmiot świadomości, jest punktem wyjściowym myślenia filozoficznego. [V 512]

Czy *Ślub* jest dramatem filozoficznym? Czy raczej włącza się w ten nurt literackiej parodii filozoficznej, w której utworach:

bieg rzeczy w świecie stale zaprzecza biegowi idei w umyśle. [...] całe przedstawione życie odrzuca postulaty i wnioski filozofii, drwi z niej, poniża ją, ściąga ze sfer górnołotnych do ziemskich, cielesnych, życiowych, parioduje ją³⁷.

Wielki monolog Henryka w III akcie jest podsumowaniem procesu poznawania przez niego własnej świadomości i zarazem kpiną z filozoficznych implikacji — zarówno z fenomenologicznego istnienia — nieistnienia, jak i z tezy egzystencjalistów zjednoczenia bytu w sobie z bytem dla siebie:

[...] Ja nie istnieję
Nie jestem żadnym „ja”, ach, ach, poza mną
Poza mną ja się tworzę [...] [203]

³¹ F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*. Cyt. za: K. Sauerland, *Fryderyk Nietzsche: „Tako rzecze Zaratustra” — odczytanie literacko-filozoficzne*. „Teksty” 1980, nr 3, s. 55.

³² G. Bataille, *Świętość, erotyzm i samotność*. Przełożyła M. Ochab. W zbiorze: *Odmieńcy*. Wybór, opracowanie i redakcja M. Janion i Z. Majchrowski. Gdańsk 1982, s. 350. O związkach koncepcji erotyki Bataille’a i Gombrowicza pisali K. Jeleński i M. Głowiński.

³³ M. Foucault, *Z „Historii seksualności”*. [Przełożyła M. Ochab]. W zbiorze: *iw.*, s. 395.

³⁴ Bataille, *op. cit.*, s. 359.

³⁵ Por. utwór P. Valéry’ego *Nadmiar wieczoru, wiersz porzucony* (w przekładzie J. Lechonia), do którego aluzję stanowi też ekspozycja dramatu: „Snu ciężka brama wciąż nie dokończona, / Dziwacznie się wznosząca z rubinu zasłona / Przed złym spojrzeniem posępnej planety. / [...] / Czarodziejskie się słowa zapadły poety... / Czasy się wypełniły, zgasło pożądanie”. Początkowy dwuwiersz sytuuje Gombrowicz w D 1, 100.

³⁶ P. Szondi, *Teorie nowoczesnego dramatu 1880/1950*. Przełożył E. Misiólek. Warszawa 1976.

³⁷ I. Passi, *Powaga śmieszności*. Przełożyła K. Minczewska-Gospodarek. Warszawa 1980, s. 259. Tezę wysnuwa autor z lektur m.in. Rabelais’go i Woltera.

Cóż stąd [...], że to ja, ja jestem w samym środku, w samym centrum, jeżeli ja, ja nigdy nie mogę być Sobą? [202]

Zawarte w monologu dopowiedzenia w nawiasach mają charakter reżyser-
skich uwag: „zaznaczymy to jeszcze raz” (202), „Z furją wyrzucimy to słowo
[...]” itd. (203). Uwagi te są ironicznie nacechowane, a liczba mnoga
czasowników wskazuje na władzę współpodmiotowości – uprawomocnienie
istnienia innych w „ja”. Jakże więc „ja” może pełnić rolę „centrum”, rolę Boga,
skoro nie posiada absolutnej władzy nad słowem? Reżyserii podlega jednak
tylko sposób mówienia i wykonywania gestów. To „fabrykacja słów” i „produ-
kcja gestów” (202), która zakrywa istotę podmiotowości. Dany jest bowiem
tylko jawny sposób zachowania. Tak wygląda rola bytu w sobie. Henryk
stwierdza w zakończeniu dramatu:

[...] Ja tu za nic nie jestem odpowiedzialny!
Ja nie rozumiem własnych słów!
Ja nie panuję nad własnymi czynami! [222]

Czy i jak istnieje własna świadomość?

Czy jednak na świadomości zbudowane jest nasze człowieczeństwo? Czy raczej świadomość, ta wysilona, krańcowa świadomość nie powstaje między nami, a nie z nas [...]? [D 1, 285]

Czy więc Henryk w zdarzeniach snu skazuje siebie na sartr’owski byt w sobie? Rola siebie jako przedmiotu jest w dramacie traktowana ironicznie. Czy Henryk zrównuje siebie z bytem rzeczy zwracając się do mebla: „Spoglądasz na mnie?” (202)? Czy to mówienie do mebla, w wielkim monologu Henryka, nie jest kpina i wskazaniem na przestrzeń szerszą niż międzyludzka? Poza sferą znaczeń mowy i gestów? Czyż nie mieści się w tym nieistotność orzekania o źródłach uprzedmiotowienia? Raczej zawarte jest tu pytanie o sposób bycia w świecie i istnienia świata. To animizacja świata, a nie reifikacja podmiotu. W *Kosmosie* będzie to już wręcz antropomorfizacja świata: „czy nie jest możliwa inna interpretacja kosmosu, w której ich [tj. kamyczków] martwota stałaby się życiem, a moje życie śmiercią?” (D 2, 148). Jednak uprzedmiotowione „ja” może objawić siłę magiczną wobec innych: „osoba moja / Sobą rozrasta się na samej sobie / I sednem staje się sedna” (202). Trudno nie skojarzyć tu wywodów Sartre’a o Genecie:

Objawiając się poprzez przedmiot moc zachowuje pozór przedmiotowości, ale sama jest podmiotem: podmiotowość ukazująca się w przedmiotowości i poprzez nią przez zniszczenie przedmiotowości – oto *sacrum* [...] ³⁸.

A odkrywanie tego, co utajone, jest pierwszą zasadą marzenia sennego. W ciągu dalszym zapisu w *Dzienniku* o istocie myślenia filozoficznego Gombrowicz wyrażał stanowisko zdecydowane:

Świadomość jest poza wszystkim, jest ostateczna, jestem świadomy moich myśli, ciała, wrażeń, doznań, dlatego to wszystko dla mnie istnieje. [V 513]

We wcześniejszych rozważaniach Gombrowicz kpił z wszechwładzy absolutnej świadomości (D 1, 290–291): „Ja zaś wyczuwałem, że poza świadomością jest byt” (D 1, 291).

³⁸ J.-P. Sartre, *Zwycięstwo moje jest czysto słowne, a zawdzięczam je bogactwu wyrażeń*. [Fragment z *Saint Genet, comédien et martyr*, 1952]. Przełożył J. Skoczylas. W zbiorze: *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*. Opracował W. Karpiński. Warszawa 1974, s. 195.

W swym wielkim monologu Henryk mówi: „Ja mogę / Przybrać siebie w takie postawy... przed wami / I dla was! Ale nie dla mnie!” (203). W takim razie „ja” istniejące dla mnie, to „ja” mające świadomość sztucznego sposobu wypowiedzi, świadomość bycia we władzy intersubiektywności, sfer podświadomego i nieświadomego. Jest „nierzeczywistość” sztucznego sposobu mówienia, którą odsłonił sen jako brak bytu, jako „czystą formę”³⁹, i jest zmanifestowana w finale dramatu „rzeczywistość” zarówno „ja jestem”, jak i ciała Władzia.

„Osoba moja sednem staje się sedna”

W zakończeniu dramatu Henryk reżyseruje siebie w swoim przedmiotowym istnieniu. Organizuje pogrzeb na wzór ceremonii Ojca i jednocześnie przyznaje, że jest kapłanem kościoła Pijaka. To aprobata bezpośredniości doświadczenia i zgoda na oznaczanie siebie przez innych: „Niech wasze ręce / Mnie... dutkną...” (224). Jednak rozkaz uwięzienia siebie to tylko symulacja poczucia winy, posunięcie strategiczne⁴⁰. Końcowa scena z jednej strony wskazuje na zalegalizowanie istnienia jednocześnie podmiotowego i przedmiotowego, wskazuje, iż istota zawiera się „pomiędzy”, z drugiej strony jednak świadomość przynależności nie jest tu tożsama z określeniem własnej skończoności i jednoznaczną identyfikacją. Oto ostatnia scena dramatu to wyraźne nawiązanie do sceny kończącej *Hamleta*⁴¹. Henryk jest tu zwycięskim Fortynbrasem, zwycięskim w poznaniu. Analogia do Fortynbrasa obrazuje odzyskanie siebie – podmiotu, w którego posiadaniu znalazł się świat. Wyniesione ku górze „ciało” Władzia jest symbolem odmienności. Właśnie ciało, a nie trup Władzia. Ale tak jak Hamletowi, tak i Henrykowi otoczenie nadało „funkcję szaleńca” (149). Czy więc ciało Władzia, utożsamiane z symbolem Hamleta, także odzwierciedla Henryka? Czyż samobójstwo Władzia będące projekcją śmierci Henryka nie powinno więc być zinterpretowane jako próba odnowienia życia?

Nową rolą Henryka jest rola Fortynbrasa. Jakaż to rola? Wróćmy do ekspozycji dramatu. Tekst wstępnego monologu Henryka (99) tworzy mikroświat objaśniający problematykę snu. W monologu tym zawarte jest pytanie o kształt świata i siebie w świecie. Niedookreśloność i tajemnica jawią się jako zadanie. Skupiają się w słowach „niejasny”, „niedorzeczny”, „dziwne”, „czarnej”, „niemożliwe”, „zniekształcony”, „bezsensu”. Niektóre określenia powrócą w tekście dramatu. Nawiązaniem bezpośrednim do monologu wstępnego jest wypowiedź Henryka w rozmowie z Władziem w akcie III o czymś, co „narzucone [...] [mu] od zewnątrz” – „Ciężka to brama. Przygniatający strop. Dziwne, zagadkowe Niebo” (194).

³⁹ W *Ideji dramatu* Gombrowicz pisze: „Z podwójnej deformacji wytwarza się coś, co Witkiewicz nazwałby »czystą formą«” (93). „Z podwójnej” – to znaczy, według autora, że „forma stwarza” Henryka i „jest on reżyserem”.

⁴⁰ Horney, *op. cit.*, s. 226.

⁴¹ Pisze o tym także J. Margański (*Od rytuału ku teatrowi. O „Ślubie” Gombrowicza*. „Ruch Literacki” 1986, nr 4, s. 294–295). Według niego pogrzeb Władzia to pogrzeb Henryka-Hamleta, to śmierć maski, a Henryk staje się Mesjaszem.

Ekspozycyjny monolog, mający „pozór sensu, pozór głębi i prawdy, pozór wiersza...”⁴², to wstępny sen, sen głęboki, o zagęszczonych znaczeniach. Według Freuda myśl stanowi pierwszą fazę snu, drugą – inscenizacja myśli.

W obrazie świata zaprezentowanym w monologu wyraźnie przeciwstawione są dwie przestrzenie: „Tu” i „Tam”. Zaimki te, w roli kategorii deiktycznych, wystąpią także w zakończeniu dramatu. Jedna przestrzeń ma cechy ograniczoności, druga otwartości, nieskończoności. Wyrazy „strop”, „sklepienie”, „pieczęć”, „zastygła”, „zamknięty”, „klamra” przeciwstawione są wyrażeniom: „otchłań w otchłań”, „sfera sfer”, „wrota”. W podobnie opozycyjną relację układają się znaki, sugerujące ukierunkowanie przestrzeni – ku dołowi (otwartość): „tonie”, „otchłań”, „grążąc drąży się”, oraz ku górze (ograniczoność): „strop”, „sklepienie”. Opozycja góra–dół (o której wspomina Pijak <155>) ma bogatą tradycję symbolicznych interpretacji. Obrazuje m.in., w metaforycznym ujęciu, wstępowanie ku poznaniu, łączy się z mitem podróży. To także Gombrowiczowska „niższość” i „wyższość”. Ze zróżnicowanymi przestrzeniami związane są określenia działań statycznych i dynamicznych. Czasowniki „tonie”, „przemyśliwam”, „grążąc drąży się” skontrastowane są z wyrazami „zastygła”, „bezruch”. Ale prawo „symetrii” jest tu zakwestionowane, opozycyjność zachwiana. Obie bowiem przestrzenie przenikają się wzajem. Ich współlistnienie oddają sformułowania: „pieczęć tonie otchłań”, „zastygła sfera”, „bezruch grążąc”. Wspólne pola znaczeniowe budują wyrazy: „kościół” (i szereg metonimiczny: „strop”, „sklepienie”), „ołtarz”, „kielich”, „psalterz”. Sytuują się one w przeważnej mierze po stronie ograniczoności. W dramacie pole to rozszerzy się o słowa: „msza”, „kapłan”, „religia”, „ślub”, „ofiara”.

W zakończeniu dramatu Henryk mówi: „tu mnie schwytano” (224), nawiązując do słów z ekspozycyjnego monologu: „Tu wrota niemożliwe” (99). „Tu”, mimo iż jawi się jako ograniczoność, nie jest zrodzone z przypadku. Jest określeniem uobecniania się „ja”, jako horyzontu możliwości własnego „ja”, wyznaczonym przez otaczający świat (snu lub jawiący się w świadomości); „tam daleko niech wzniesie się czyn mój” (224). „Tam”, to kierunek otwartości określony w ekspozycyjnym monologu, to wskazanie innym dostępności siebie, siebie ujętego w cielesności, to także nadanie cielesności światu. To manifestacja zaprzeczenia czystej świadomości, a zarazem także nierzeczywistości snu. A więc zaprzeczenie sztuczności. Ciało to faktyczne bycie w świecie. W nim mieści się refleks erotyzmu, bólu fizycznego i śmierci. Ciało staje się syntezą bytu w sobie i bytu dla siebie.

Zamykająca dramat scena, to wskazanie na byt, jakim jest ciało, i wskazanie na czyn, którym jest słowo „»A słowo ciałem się stało«... Któż wyczerpie całą drastyczność w tym zawartą?” (D 2, 124).

Ekspozycyjny monolog Henryka kończy się wezwaniem do poszukiwania pasterza. Czyżby Heideggerowskiego „pasterza bycia”? Pasterz to inaczej – bóg, wybawiciel, może kapłan, nauczyciel, a może Gombrowiczowski „przewodnik” – „istota wyższa” (R 72). Według Gombrowicza „ja” jest „nieomyślnie jako przewodnik” (D 1, 179). Ale jednocześnie słowo „przewodnik” Gombrowicz zestawia z wyrazami „pajac”, „kpiarz”, „mędrzec”, „oszust”, „odkrywca”, „bлагier” (D 2, 282). Określa w ten sposób osobę uzurpującą sobie prawo

⁴² Gombrowicz, *Przypisy do argentyńskiego wydania „Ślubu”*, s. 98.

do mistyfikacji, przez którą przebija prawda – „osoba moja / Sobą rozrasta się na samej sobie / I sednem staje się sedna” (202). Staje się osobą we władaniu zależności i wolną od zależności. Pisał Gombrowicz: „jedyną co zdoła zapewnić nam osobowość, to najostrzejsza świadomość tych właśnie zależności, które ją kształtują” (D 1, 306). We śnie Henryka:

Podświadomość jest domeną konieczności. Wolność jest tam, gdzie działa świadom siebie i świadome nacisków ze strony *Id – Ego*⁴³.

Według Freuda, do elementów komponujących sen należą „resztki przeżyć dziennych”. Obok wewnętrznego czasu snu, który jest modelowanym pracą snu czasem przebiegu zdarzeń fabuły sennej, poszerzonej w swym wymiarze przez ponadczasową symbolikę, istnieje wpisany w *Ślub* czas zewnętrzny podmiotu wyobrażającego. Freud rozumiał kulturę jako rezultat stłumień, postfreudyści uznali za rezultat stłumień Historię. W pierwszej wersji dramatu wpisane były w sposób wyraźny aluzje do historii – Pijak określony był jako ambasador Hitlera. Skreślenie wskazania identyfikacji Pijaka z wysłannikiem Hitlera nie zmienia wymowy tekstu, przywrócenie wskazania nie zawęży możliwości interpretacji. Gombrowicz porównywał boską wolę Henryka do woli Hitlera (R 63–64), bycie bowiem wśród świata oznacza przyjęcie w siebie ról innych bytów. O Hitlerze znajduje się w *Dzienniku* szereg wzmianek. Najważniejsza wiąże się z przyjazdem Gombrowicza do Berlina i rozważaniem odczuwania Hitlera w sobie:

musiałem stać się Hitlerem.

Musiałem przyjąć na siebie wszystkie tam te zbrodnie, [...] Hitler był obecny w każdym ginącym Polaku, [...] jest ciągle w każdym żyjącym Polaku.

[...] Zło można przezwyciężyć, ale tylko w sobie [D 3, 183–184]

To umiejscowienie Historii w sobie jest istotą Gombrowiczowskiej *Historii*, która rozwija pewne motywy *Ślubu*, a Witold jest bardzo podobny do Henryka:

Ja jestem odpowiedzialny za świat

Ja jestem panem świata! [...]

Ja sam siebie nie biorę na serio... A jednak

Ja jestem, ja jestem, jestem bardziej niż wy... Jestem

I na moich barkach

Spoczywa wszystko... Ja dźwigam

Wszystko!

[H 41–42]

świat jest taki jak ja! [H 41]

Bohater Gombrowiczowski, jako osoba, to nie człowiek w trybach Historii Heglowskiej, ale człowiek przetwarzający historię w sobie. To jakby odwrotny kierunek projekcji.

Tekst historii Hitlera wpisuje się w *Ślub* tak jak teksty kultury: *Faust* (głównie część druga) i *Hamlet*, Henryk IV, Henryk VI. Kluczem do jednoczesnego odnalezienia tekstu wyobrażonego życia autora jest przywołanie w I akcie *Ślubu* Małozyc (101). Jestem tekstem wśród tekstów – mogliby powiedzieć o sobie i Henryk, i Gombrowicz – we mnie mieści się tekst świata.

⁴³ L. Siniugina, *Pasje poskromione. Freuda teoria kultury*. Warszawa 1985, s. 87.

W przedmowie do *Trans-Atlantyku* Gombrowicz pisał:

Ja, sztuka (proszę darować tę uzurpację), jestem jak sen; ja nie liczę się z niczym; we mnie dochodzi do głosu najwyższa swoboda utajonych dążeń, potrzeb, konieczności; ja jestem li-tylko wyładowaniem. Potem, gdy z tej książki zbudzicie się do codziennego życia, będziecie mogli zastanawiać się nad przetłumaczeniem marzenia na język trzeźwej praktyczności.

I przed tym ja się nie bronię. Znam swoje granice. [T 140–141]

Jest w tych słowach zasugerowane także oddzielenie wypowiadania i wypowiedzenia, tworzenia, które dotyczy „ja” i stworzonego faktu, zaadresowanego do odbiorcy. Dlatego Gombrowicz może jednocześnie powiedzieć:

nie jesteśmy od rozumienia rzeczywistości, lecz tylko od jej wypowiadania – [...] my, sztuka, jesteśmy rzeczywistością. Sztuka to fakt [...]. [D 1, 135]

Rzeczywistość jest nie tyle przez „ja” konstytuowana, ile konstytuuje się poprzez „ja” jako medium. I rozumiały stają się słowa autora *Ślubu*: „W świadomości jest coś takiego, jakby sama dla siebie była pułapką” (D 3, 205), gdyż istotą jest podwójne widzenie świata (zob. D 1, 149, D 3, 204).

„Wszystko zależy od tego, jak mówimy”

Problemy mowy i oznaczanie świata w mowie są w dramacie wyraźnie stematyzowane. Praca snu jest podobna do kształtowania mowy — służy zarówno ukrywaniu tego, co własne, jak i odsłanianiu znaczeń ponadindywidualnych. Ani mowy, ani snu nie podobna oddzielić od podmiotu. Ale język, według Gombrowicza, to „coś nie dającego się opanować” (D 1, 107). Podobnie sen — „Wszystko, co senne, zachwyca mnie i podnieca” (D 2, 41). Próbę opanowania mowy i snu można podjąć w walce, która stanowi źródło twórczości. Jest ona przedstawiona w znanej recepcie Gombrowicza na powstanie dzieła (D 1, 124–126), rozpoczynającej się od słów: „Wejź w sferę snu. Po czym zacznij pisać pierwszą lepszą historię, jaka ci przyjdzie do głowy [...]” (D 1, 124).

Dzieło więc tak jak mowa, tak jak sen, zasłania podmiot i odkrywa go. Jest tym, czym w dramacie był czyn Henryka — zrodzone z odpowiedzialności i jej braku. Jest czymś własnym i stworzonym od zewnątrz. Ale epilog dobitnie udowadnia, iż wszelkie możliwości i prawa, jakie istnieją w świecie, także w mowie, podlegają wykrystalizowanemu z dzieła podmiotowi, zwycięskiemu Fortynbrasowi. Fortynbras jest już innym Hamletem. Jest jednocześnie międzyludzki i jest ostatecznym sensem, gdyż w nim mieści się tekst świata⁴⁴. Dlatego *Ślub*, czyli „wyzwalająca się teatralność istnienia” (D 1, 101), jest partyturą złożoną z wzorców wcześniej stworzonych. Świat sceny jawi się jako już objaśniony w innych stylistykach. Samostwarzanie się świata ze stereotypów tradycji objawia Henrykowi w *Nie-Boskiej komedii* Głos z powietrza: „Dramat układasz”. Lecz uobecnione w *Ślubie* echa tekstów, stylistyk nie służą wewnątrztekstowej polemice, nie zakładają koniecznie dialogu z tradycją. Przywołane są bowiem te formy, które były już wielokrotnie parodiowane⁴⁵, schematy szekspirowskie i romantyczne zakorzenione w literaturze.

⁴⁴ Zob. np. D 1, 148: „człowiek jest wyższy od swoich wytworów [...]. We mnie pewne idee, będące w powietrzu, którym wszyscy oddychamy, związały się w pewien specjalny i niepowtarzalny sens gombrowiczowski — i jestem tym sensem”.

⁴⁵ O wykorzystywaniu przez Gombrowicza już sparodiowanych konwencji w opowiadaniach pisze Łapiński (*Ja Ferdurke*, s. 19).

Albowiem to nie Henryk deprecjonuje świat, lecz świat, jaki jawi się Henrykowi, jest już światem zdegradowanym. Henryk rozszyfrowujący tajemnice świata, poddaje się tej degradacji, a więc w sposób pośredni zdeprecjonowana jest cała problematyka filozoficzna wiążąca się z próbą dotarcia do istoty bytu. Ponieważ – jak mówi Gombrowicz – „jesteśmy aktorami złej sztuki” (D 1, 90).

Także msza, którą konstruuja Henryk i Pijak, wpisuje strukturę scenicznego dziania się w porządek tradycji. Msza jest sama w sobie wtórnym obrazem, powtórzeniem krzyżowej ofiary Chrystusa, a więc przedstawianiem, celebrowaniem, której przebieg utrwalony został w świadomości powszechnej. W *Ślubie* jest więc podwojonym znakiem. Podobny zabieg dotyczy gatunków teatralnych, wskazanych wyraźnie w tekście. Początkowo Henrykowi świat jawi się jako maskarada. W scenie przeobrażenia Ojca w Króla bohater pyta: „Cóż to za maskarada?” (127). To forma niby zabawy, ale jednocześnie element widowisk dworskich z XVI i XVII wieku. Ta niewinna z pozoru przebieranka, podszywanie się pod kogoś innego zostają utrwalone w nowym kształcie gry: „To farsa” – powtarza Henryk (140, 163). W akcie III farsa ustępuje miejsca komedii: „to czysta komedia” (181). To wyższa forma widowiska teatralnego i świat na scenie traktowany jest bardziej serio! Ponieważ to komedia spod znaku Shawa i Pirandella. Jeszcze wyższą formę stanowi tragedia. Jednakże jawność inscenizowania tragedii jest jakby próbą przekreślenia jej głębszego sensu. Odbywa się bowiem w myśl twierdzenia Henryka: „nic z tego, co tutaj się dzieje, / Może mi być nie znane...” (144). Wyeksponowany jest w zakończeniu dramatu najprostszy schemat tragedii: wina i kara. Wprawdzie, według Henryka, nie ma problemu wina, ale jest trup i schemat musi być zachowany. Karę uwięzienia nazywa Henryk „załatwieniem formalności” (223), czyli konsekwencją wynikającą tylko z rozwoju sytuacji. Inszenizacja uwięzienia jest wyeksponowana, schemat wyolbrzymiony, przesadzony, sugeruje ujęcie parodystyczne.

Henryk w ostatniej scenie jest podmiotem ironizującym wymiar tragiczny własnego losu. Ironia ta dotyczy jednocześnie możliwości gromadzenia, pomnażania cytatów struktur⁴⁶. I świadomość Henryka, bohatera snu, i nieświadomość Henryka śniącego wypełnione są innymi tekstami. Artykulacja językowa wskazuje na uwikłanie w różnorodne kody. Ale według Gombrowicza: „jesteśmy lepsi od farsy, w której występujemy” (D 1, 90), nie tylko bowiem w wypowiedziach bohatera *Ślubu*, ale i w strukturze scen dramatu zawarta jest wyraźna metaliterackość, metateatralność, która pozwala usłyszeć głos autora – subiektywny podmiot Gombrowiczowski.

Zarówno mowa Henryka, jak i konstrukcje scen w dramacie udowadniają niemożność jednoznacznego oznaczenia świata, co stanowi objaśnienie braku jedynej prawdy w świecie. Prawdy, której nie może objaśnić filozofia. Problematyka filozoficzna dramatu jest tym samym przewyciężona. Zestawienie dyskursów filozoficznych odbywa się bowiem na tej samej zasadzie jak mieszanie stylistyk i *quasi*-cytatów z różnych tekstów⁴⁷. I sen, i mowa skrywają

⁴⁶ Określenie D. Danek, (*O polemice literackiej w powieści*. Warszawa 1972, s. 91 n.)

⁴⁷ Przypominają się tu znane wypowiedzi Gombrowicza o fabryce filozofii: „Oto piec rozżarzony, w którym fabrykują się egzystencjalizmy [...]. Tam dalej huta marksizmu, tu młot

prawdę. Mowa więc nie może niczego wyjaśnić, ustalić, nie ma do niczego przekonywać, nie chce ustalać żadnej ontologii. Ale „musimy umieć rozkoszować się słowem” (D 1, 116), bo „ruchem słów wyraża się gra nieustanna mojego istnienia” (D 2, 65).

psychoanalizy, oto studnie artezyjskie Hegla i obrabiarki fenomenologiczne, tam dalej stopy galwaniczne i hydrauliczne surrealizmu lub też pragmatyzmu. [...] Ale ja przechadzam się pośród tych maszyn [...], zupełnie jak gdybym chodził po sadzie tam u siebie, na wsi. I co pewien czas, próbując tego lub owego wyrobu (jak gruszkę lub śliwkę) mówię: — Hm.. hm... to jakieś dla mnie za twarde. Albo: — To, na moją miarę zbyt obfite. [...]

Oto, wśród producentów, zjawiał się konsument” (D 1, 145–146).