

MARCIN KĘPIŃSKI
Uniwersytet Łódzki

GOMBROWICZA GRA Z SYMBOLAMI ANTROPOLOGICZNA PERSPEKTYWA „ŚLUBU”

GRY GOMBROWICZA

Wiele osób zachęconych przykładem znakomitej książki Jerzego Jarzębskiego pisze o grach u Gombrowicza¹. Nikt jednak nie mówi, na czym dokładnie mechanizmy takich gier mają polegać. Celem tego tekstu jest przedstawienie, przynajmniej w części, zbioru symbolicznych gier Gombrowicza z kulturą tradycyjną. Chodzi o ukazanie, jak działają kulturowe mechanizmy tych gier, co jest także zadaniem antropologii kultury. Pisarz, posługując się groteską, polemizuje z kulturą tradycyjną i jej symbolicznymi obszarami, takimi jak dom, król, ślub.

Gombrowicz niewątpliwie ma świadomość umowności konwencji kulturowych, a także znaczeń przypisywanych obszarom symbolicznym w kulturze tradycyjnej. Sięga do poetyki groteski, by przedstawić świat na opak, pozbawiony właściwego tradycyjnemu wymiarowi kultury centrum, *sacrum* oraz symboli. Problem gry u Gombrowicza zaczyna się od postawienia przezeń pytania: A dlaczegoż to w życiu publicznym wypada się zachowywać zgoła inaczej niż w życiu prywatnym? Aktorski kostium i maska stają się bronią Gombrowicza w starciu z jego najbliższym otoczeniem społecznym. Później ich nakładanie stanie się życiowym i kulturowym *credo* pisarza. Stosuje on termin „gra” zamiennie z kategoriami walki, aktorstwa, mistyfikacji, pojedynku, roli. Autor *Ferdydurke* widzi role jako utrwalone społecznie formy bycia jednostki w jej kulturowym środowisku. Trop ten kieruje nas w stronę Ervinga Goffmana i jego

Adres do korespondencji: marcin.1970@wp.pl

¹ Zob. J. Jarzębski, *Gra w Gombrowicza*, PIW, Warszawa 1982; Z. Łapiński, *Ja, Ferdydurke*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997; M. Głowiński, *Parodia konstruktywna (O Pornografii Gombrowicza)*, „Twórczość” 1973, nr 1; E. Fiała, *Homo transcendens w świecie Gombrowicza*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2002.

koncepcji interakcji². Trzeba też powiedzieć, że najważniejszym dla Gombrowicza celem odgrywania ról, w tym roli pisarza, jest mitologizacja własnego wizerunku.

Nauki społeczne korzystają z koncepcji gier Johana Huizingi, Rogera Caillois i Ervinga Goffmana. Jerzy Jarzębski uznaje dwie pierwsze za kompletnie nieprzydatne do badań nad pojęciem gry w literaturze Gombrowicza. Huizinga i Caillois określają grę jako szczególnego typu działanie, nie należące do życia codziennego. Gra dla Gombrowicza, odwrotnie niż dla Huizingi, nie pozostaje poza życiem, jest z nim nierozzerwalnie związana, właściwie jest nim samym. Nie jest też zabawą, bo przestrzeń i czas gry są określane przez pisarza, przez udział w grze zamierza on osiągnąć pewne określone cele i korzyści. Gra nie jest też dla Gombrowicza dobrowolna i bezproduktywna, jak tego chce Caillois. Czy jest fikcyjna? Myślę, że nie, jest prawdziwa, jak rzeczywistość, którą Gombrowicz współtworzy. Oczywiście, gra jest dla Gombrowicza, tak jak dla obu wymienionych autorów, jedną z uniwersalnych cech kultury.

Pisząc o grach Gombrowicza z kulturą, chciałem podkreślić ich Goffmanowski, wręcz interakcyjny wymiar — ukryty, ale świadomy zamiar osiągnięcia określonego celu. Istotny wydaje się pomysł Goffmana na definiowanie sytuacji interakcyjnej przez zastosowanie gotowych, normatywnie określonych ram, które organizują doświadczenia i narzucają z góry przewidziane wzory zachowań. Oczywiście, na poziomie gier z kulturą zadanie Gombrowicza — burzyciela kulturowego porządku — będzie polegało na stosowaniu nieodpowiednich do danej sytuacji ram, na wyłamywaniu się z narzuconych schematów i na ich negacji³. I tu wydaje się on cynicznym graczem, prowadzącym grę na wielu poziomach: od zwykłego, interpersonalnego Ja-inni, poprzez teatralną grę samym sobą jako błaznem, na grach z kulturą skończywszy. Gra z kulturą to najwyższy, ale i najtrudniejszy do odczytania poziom gombrowiczowskich gier. Gombrowicz stwarza siebie jako goffmanowskiego, wyrachowanego i cynicznego gracza, świadomego własnych celów i środków, jakich trzeba użyć, by osiągnąć zamierzony efekt.

Gra odbywa się w świecie życia społecznego, konstruowanej biografii i wreszcie literatury. Skierowana jest przede wszystkim przeciwko instytucjonalnemu i normatywnemu wymiarowi kultury, którego Gombrowicz nie akceptuje. Świat kultury wysokiej jest dla niego stanem społecznego przymusu. W ten sposób staje się burzycielem wszelkich form: symbolicznych, tradycyjnych, historycznych. Gombrowicz mówi, że zawsze otaczają nas inni ludzie, ze strony których doznajemy ograniczeń swobody działania. Z perspektywy jed-

² Zob. Z. Łapiński, *Ślub w kościele ludzkim (O kategoriach interakcyjnych u Gombrowicza)*, „*Twórczość*” 1966, nr 9, s. 93–100; M. Masłowski, „*Kościół międzyludzki*” w „*Ślubie*” Witolda Gombrowicza, „*Teksty Drugie*” 1999, nr 1/2, s. 175–187.

³ Zob. E. Goffman, *Frame Analysis. Uwagi końcowe*, tłum. Z. Łapiński, „*Teksty*” 1977, nr 5–6, s. 229–252; E. Goffman, *Pierwotne ramy interakcji*, tłum. M. Ziółkowski, w: *Kryzys i schizma*, t. 1, E. Mokrzycki (wyb. i red.), PIW, Warszawa 1984, s. 363–387.

nostki istnieje rzeczywistość zewnętrzna, z którą nieustannie zderza się każdy chcący twórczo realizować swe własne Ja. Należy więc z tą rzeczywistością prowadzić wielowymiarową grę.

GROTESKA JAKO NARZĘDZIE GOMBROWICZA

Groteska jest narzędziem opisu świata przyjętym od dawna przez literaturę, a „pierwotnego charakteru sytuacji groteskowej dowodzi jej częste występowanie w snach. Koszmarny sen, w którym błąkami się beznadziejnie w świecie pozabawionym stałych form, ujawnia nieoczekiwane możliwości komiczne [...]”⁴. Bohater *Ślubu* przemierzający krainę na wpół rzeczywistą, na wpół senną, wypełnioną śmiesznymi i jednocześnie przerażającymi postaciami, wpisuje się w ramy sytuacji groteskowej i funkcjonuje w świecie groteski. Ta rzeczywistość wykreowana przez Witolda Gombrowicza nie jest tylko i wyłącznie śmieszna albo tylko i wyłącznie straszna. Poetyka jego utworu łączy oba te elementy. Prócz silnie zarysowanych elementów komicznych groteska niesie bowiem równie silny ładunek grozy. Groteska jest orężem przeciw światu, pozwala na zastąpienie śmiechem strachu przed jego obcością i okrucieństwem. W *Słowniku literatury polskiej XX wieku* Witold Gombrowicz nazwany jest „pisarzem, który w okresie międzywojennym odrodził i nobilitował groteskę”⁵. Oczywiście poetyką groteski posługiwali się i inni polscy twórcy Gombrowiczowi współcześni, jak choćby Witkacy, Schulz, a nawet Leśmian i Gałczyński. Jednak dla autora *Ślubu* groteska okazała się najbardziej uniwersalnym językiem, służącym do wyrażania artystycznego widzenia świata. I choć nie formułował teorii sztuki groteskowej, to posługiwał się jej dysonansami w świadomy sposób. Przyznawał również nie raz, że duży wpływ na jego twórczość wywarli ci autorzy, dla których groteska była zasadą artystyczną — Cervantes, Rabelais, Szekspir, Jarry.

Rozważania nad elementami groteski obecnymi w twórczości Gombrowicza zakończę słowami Lee Byrona Jenningsa: „Sprawą szczególnej wagi w odniesieniu do literatury jest zależność między materiałem groteskowym a ogólną postawą autora wobec życia i kultury. [...] Obok dawniejszego pojmowania groteski jako wyniku tendencji żartobliwej, kapryśnej lub niepohamowanej komicznej spotykamy się z opinią bardziej nowoczesną, że źródła groteski należy szukać w usposobieniu pesymistycznym, fatalistycznym lub w rozpacz i że wyraża ona brak harmonii i ograniczenie życia oraz cierpienia jej twórcy”⁶ (podkr. — M.K.). Wydaje się, że można spojrzeć na Witolda Gombrowicza — człowieka i twórcę — jako na postać tragiczną, nacechowaną cier-

⁴ L. B. Jennings, *Termin „Groteska”*, tłum. M. B. Fedewicz, w: M. Głowiński (red.), *Groteska*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003, s. 60.

⁵ *Słownik literatury polskiej XX wieku*, A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk i in. (red.), Ossolineum, Wrocław 1995, s. 356.

⁶ L. B. Jennings, *Termin „Groteska”*, cyt. wyd. s. 65.

pieniem jego okrutnej epoki, chroniącego się przed „egzystencjalnym drzeniem” pod maską groteski, cynizmu i błazenady.

SYMBOL I JEGO ROZUMIENIE A ODCZYTANIE SYMBOLIKI „ŚLUBU”

Najogólniej można rozumieć symbol jako pewną kategorię specyficzną dla opisu i interpretacji rzeczywistości, dokonywanych w metajęzyku nauk humanistycznych, takich jak: psychologia, historia religii, filozofia czy wreszcie socjologia i antropologia kultury. Zauważmy, że symbol jest nierozzerwalnie związany z kulturą i człowiekiem, krainami jego wyobraźni i marzenia sennego, językiem, którym się posługuje i za pomocą którego opisuje egzystencjalne doświadczenie świata. Mówiąc słowami Siergieja Awriencewa, symbol, rozumiany jako „obraz wychodzący poza własne ramy”, oznacza prawie to samo dla antropologów i filozofów kultury pozostających w kręgu myślenia wyznaczonym przez fenomenologię.

Zdaniem Awriencewa, istnienie symbolu polega na „obecności jakiegoś sensu intymnie związanego z obrazem, lecz nie będącego z nim tożsamym”⁷. Sens ten pozostaje ukryty, a transcendencja, poprzez symbol, staje się dostępna ludzkiej percepcji.

Rozumienie symbolu przyjmuję za antropologią Mircei Eliadego, który powiada: „Myślenie symboliczne [...] jest [...] konsubstancjalne z ludzkim bytem — wyprzedza mowę i rozum dyskursywny. Symbol odsłania pewne strony rzeczywistości — najgłębsze — które opierają się wszelkim innym środkiem poznania”⁸. Należy przy tym podkreślić polisemantyczność i wielowartościowość symbolu: „Prawdziwy jest więc obraz jako taki, jako zespół znaczeń, nie zaś jedno z jego znaczeń bądź też jeden tylko z licznych planów odniesienia”⁹. W filozofii kultury Eliadego jednostka jest *homo religiosus*, co możemy uznać za równoznaczne z człowiekiem symbolicznym, wszelka bowiem aktywność symboliczna, według niego, jest związana z religijną: „Ściśle mówiąc, wyraz «symbol» winno się stosować tylko w odniesieniu do symboli, które przedłużają hierofanię lub które same stanowią *objawienie* nie dające się wyrazić w innej formie magiczno-religijnej [...]”¹⁰.

Symbol jest przedłużeniem dialektyki hierofanii, objawia strukturę świata niedostępną w bezpośrednim doświadczeniu. Eliade proponuje cztery podstawowe figury rozumienia symbolu. Po pierwsze, powinniśmy wydobywać i zestawiać wiele wartości tego samego symbolu; po drugie, pojmować go poprzez inny symbol (poszerzanie kręgu pokrewieństwa znaczeń); po trzecie, należy

⁷ S. Awriencew, *Symbol*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1988, nr 3, s. 149.

⁸ M. Eliade, *Sacrum — mit — historia. Wybór esejów*, tłum. A. Tatarkiewicz, PIW, Warszawa 1993, s. 25.

⁹ Tamże, s. 28.

¹⁰ M. Eliade, *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 470.

próbować zrozumieć go poprzez obrzędy i mity (inne przejawy *sacrum*). Ostatnia, czwarta figura rozumienia symbolu polega na ukazaniu, jak w tym samym symbolu łączy się wiele, często przeciwstawnych, sfer ludzkiego doświadczenia. Wielość znaczeń symbolu wiąże się z jego wielowymiarowością, której nie da się zredukować do jednego, prostego sensu. Paul Ricoeur rozwija myśl Eliadego i pisze: „Ten splot sensów, to odsyłanie jednego sensu do drugiego domaga się aktu interpretacji [...] i zadanie to bez względu na to, jakiego słowa użyjemy, by je wyrazić, narzuca nam sama natura symbolu, który jest jakby kłębkami sensu, składającym się z sensów zamkniętych jedne w drugich [...]”¹¹. Sens symbolu nie jest ustanowiony przez odczytujący go umysł, jest właśnie dany przez symbol, a do jego odczytania potrzebny jest twórczy wysiłek intelektualny.

W tej analizie wykorzystuję metodę hermeneutyczną, pozwalającą na odkrywanie znaczeń. Hermeneutyka zawsze stara się wydobyć sens wypowiedzi literackiej przez interpretację, traktując ją zrazu jako zdarzenie, a później przechodząc do sensu, który ją jako zdarzenie nieskończenie przekracza. Hermeneutyka jest drugim, po fenomenologii, stopniem rozumienia symboli. Interpretacja pozwala zdesakralizowane i zdegradowane symbole ponownie usłyszeć i zrozumieć. Nie dotrzemy do tego, co mówi tekst, jeśli nie będziemy żyć w jego atmosferze, każdy zaś zabieg interpretacyjny opiera się na przedrozumieniu rzeczy. Interpretacja musi być za każdym razem dostosowana do danego tekstu: „Hermeneutyka upomina się nie o pokrewieństwo istniejące między jednym życiem a drugim, lecz o pokrewieństwo myśli z tym, ku czemu zwraca nas życie, słowem — o pokrewieństwo myśli z rzeczą, o której się mówi”¹².

DOM, ŚLUB I KRÓL — SYMBOL I OBRZĘD W TRADYCYJNYM WYMIARZE KULTURY

Dom

Refleksja antropologiczna dowodzi, że budowanie domu odzwierciedla stwarzanie świata, będąc zarazem powtórzeniem tego kreacyjnego aktu, a ludzka siedziba „[...] jest uniwersalnym modelem w budowaniu obrazu wszechświata”¹³. W tradycyjnych wyobrażeniach wielką wagę przypisywano nakazom i zakazom kulturowym już na samym początku powstania domu, w fazie wyboru odpowiedniego dlań miejsca. Musiało to być miejsce obdarzone mocą i świętością, która miała stać się udziałem powstałej na nim konstrukcji.

Dom w tradycyjnym wymiarze kultury zawsze stanowił centrum i oś świata, a „człowiek [...] chciał żyć tak blisko centrum świata,

¹¹ P. Ricoeur, *Symbol daje do myślenia*, w: P. Ricoeur, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, tłum. E. Bieńkowska, PAX, Warszawa 1985, s. 131.

¹² Tamże, s. 70.

¹³ P. Kowalski, *Leksykon znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, PWN, Warszawa 1989, s. 84.

jak to tylko możliwe. [...], ponadto pragnął, aby on i jego dom znajdował się w centrum i stanowił *imago mundi*”¹⁴. Na dom i jego symbolikę w *Ślubie* będziemy spoglądać z dwóch stron: po pierwsze, potraktujemy dom jako wyjątkową przestrzeń świętą i mocną, sakralną i pełną znaczeń w kulturze tradycyjnej; po drugie, dom rozważymy jako przestrzeń pamięci i strukturę mityczną, stanowiącą o kształtowaniu obrazu świata. I wreszcie, co wydaje się tu najważniejsze, dokonamy porównania obrazu domu w kulturze tradycyjnej i wizerunku siedziby ludzkiej nakreślonego przez Gombrowicza. Los Henryka, będący przykładem wtargnięcia chaosu w domenę *sacrum*, a Historii i wojny w życie społeczności, jest dobrze widoczny na tle zmian wspólnoty i przestrzeni domu. Ludzka siedziba „symbolizuje bezpieczeństwo, schronienie, ład, rodzinę. [...] Dom stał się ośrodkiem, wokół którego skupiało się ludzkie życie, symbolem człowieczeństwa”¹⁵. A właśnie tego wszystkiego, co symbolizuje dom, a zwłaszcza ładu, bezpieczeństwa i stałego miejsca we wspólnocie, brakuje bohaterowi *Ślubu* Witolda Gombrowicza. W kulturach archaicznych i kulturze typu ludowego przestrzeń domu miała być zamkniętym obszarem wewnętrznym, miejscem obecności *sacrum*, chronionym przez wytyczone granice — drzwi i okna, ściany i dach. Szczególną uwagę zaś należało poświęcić miejscom narażonym na styczność ze światem zewnętrznym, będącym równocześnie drogą przejścia, mediacji między *orbis exterior* i *orbis interior*. Sakralnego wymiaru domu i wspólnoty rodzinnej należało strzec, podobnie jak cennego wnętrza świątyni. Zamknięta i uświęcona przestrzeń domu nie mogła być narażona na skalenie nieuprawnionym kontaktem z zewnętrżnością i tym, co z niej przychodzi: „Drzwi, podobnie jak inne miejsca, gdzie przerwana zostaje ciągłość w granicy domu, wymagały stałego dozoru i zabezpieczenia przed wszelkimi próbami wtargnięcia do środka nieproszonych gości”¹⁶.

Koncentrując się na wewnętrznej przestrzeni domu w tradycyjnym wymiarze kultury, należy skupić się na jej dwóch ważnych elementach — stole i piecu. Stół był nie tylko rekwizytem potrzebnym do odtwarzania świątecznego, sakralnego czasu, dokonywania obrzędów zmiany statusów i ontologii ludzkiej ekumeny, jak wesela, chrzciny i pogrzeby. Według znaczeń nadanych mu przez kulturę typu ludowego stół miał być pomocny w odtwarzaniu mitycznego porządku świata (choćby przy wigilijnej wieczerzy). Nie mniej ważne od tego, z jakich okazji spożywano przy stole wspólny posiłek (innymi słowy, jednoczono się w *communitas*), było to, co jedzono. Pożywieniem podstawowym i obdarzonym szczególnym szacunkiem był chleb.

¹⁴ M. Eliade, *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 35.

¹⁵ H. Biedermann, *Leksykon symboli*, tłum. J. Rubinowicz, Muza, Warszawa 2003, s. 71.

¹⁶ P. Kowalski, *Leksykon znaki świata*, cyt. wyd., s. 104.

Wesele i ślub

Jak wiadomo, obrzęd weselny i towarzysząca mu ceremonia ślubu należą do antropologicznego zbioru obrzędów przejścia: „Jego początek stanowi wyruszenie swoich do obcego locusa, demonstracja wrogości przez znajdujących się w jego granicach i przekazanie daru przez przybywających. Koniec zaś zaznaczony jest brakiem demonstrowania obcości przy przekraczaniu tej granicy (przestaje ona funkcjonować obrzędowo), a przejście jej nie wymaga już złożenia daru”¹⁷. Wesele jest symbolicznym przekazaniem daru, czyli kobiety, rodzinie mężczyzny, czyli obdarowanym, przy czym rytualna czynność obdarowywania ma tu znaczenie kluczowe. Ślub czy wesele, niczym teatralny spektakl, miały swój obowiązkowy scenariusz. Do ustalonego planu nie można było wprowadzać żadnych zmian, które groziłyby zachwianiem struktur obrzędu, co oczywiście nie pozostałoby bez wpływu na całość społeczno-kulturowego otoczenia. Jak zobaczymy, ślub, którego w *Ślubie* nie było, nie da się przyrównać do rytualnego obrzędu przejścia. Obrzędowe połączenie Henryka z Manią zatrzymuje się w pół drogi, przeplatane walką o władzę, intrygami Dostojników i wtargnięciem Pijaka. Ceremonia zaślubin nie ma też zakończenia zgodnego z zasadami przyjętymi w tradycyjnym wymiarze kultury. Obrzęd przejścia nie dokonuje się w sposób typowy dla kultur archaicznych i kultury typu ludowego, nie sankcjonując społecznie i kulturowo związku Mani i Henryka.

Król

W kulturze archaicznej władzę zawsze otaczały podziw i mistyczne uwielbienie. Serca ludu były przy nim przynajmniej dopóty, dopóki dopisywało mu szczęście, siła i wszelka pomyślność. Ale — jak pokazuje los cesarza Napoleona — szczęście nie może dopisywać wiecznie jednemu władcy. W kulturach archaicznych szczęścia i mocy nie traktowano jako dziedzicznych atrybutów króla. Były mu dane. Jeśli zaś król nie zasługiwał na te objawy boskiej przychylności, grzeszył i świadomie błędził, bogowie mogli się od niego odwrócić. W kulturach archaicznych prawowity król to nie tylko szczęśliwy w bitwie żołnierz, zbawiciel świata, jego centrum i budowniczy. Król mógł też być pokrewny czarownikowi, kapłanowi, ascecie, prorokowi i mistykowi. Król jako władca „był projekcją wyobrażeń patriarchalnego świata bogów na poziom społeczeństwa ludzkiego lub personifikacją słońca w kulturach, gdzie słońce, wiążące się z męskością, było najwyższym bogiem [...]. W wielu dawnych kulturach król musiał wyróżniać się pełnią sił życiowych i nie mógł ujawniać żadnych oznak starości, w przeciwnym razie musiałby popełnić samobójstwo lub zostać zabity. [...] Podobnie jak bogom, przypisywano królom siły nadprzyrodzone, np. umiejętność uzdrawiania dotykaniem, otrzymane przez sakralny akt koronacji”¹⁸. Jak zoba-

¹⁷ M. Maj, *Rola daru w obrzędzie weselnym*, Ossolineum, Wrocław 1986, s. 8.

¹⁸ H. Biedermann, *Leksykon symboli*, cyt. wyd., s. 166–167.

czymy, niewiele z tradycyjnych atrybutów króla możemy przypisać Ignacemu i Henrykowi w *Ślubie* Witolda Gombrowicza.

WŁAŚCIWE EGZEMPLIFIKACJE GIER GOMBROWICZA Z SYMBOLAMI

Pustkowie i początek dramatu, tworzenie scenerii

„Zasłona wzniosła się... Niejasny kościół...
I niedorzeczny strop... Dziwne sklepienie...
A pieczęć tonie otchłań w otchłań czarnej
Zastygłej sfery sfer i kamień kamień...
Tu wrota niemożliwe co wciąż przemyśliwam
Tam ołtarz zniekształcony obcego psalterza
Zamknięty klamrą bezsensu kielicha
Co w bezruch grażąc draży się pasterza...
Pustka. Pustynia. Nic”¹⁹.

Początek aktu pierwszego doskonale oddaje stanowiącą oś *Ślubu* myśl autora. Faustowskie pragnienie stwarzania nowej międzyludzkiej rzeczywistości i wyzwanie rzucone Bogu nie daje bohaterowi niczego innego poza wewnętrzną pustką. Odrzucając normy kulturowe, tradycyjną etykę i moralność, stajemy się bogatsi jedynie o świadomość, że taki wybór rodzi tragiczne konsekwencje. Wymiar tej gorzkiej mądrości Henryka (będącej niczym innym jak inicjacyjną wiedzą) stanowi o wyniku obrzędu przejścia, jakiego doświadcza bohater *Ślubu*. Henryk rozpoczyna swoją senną wędrówkę do rodzinnego domu powodowany lękiem przed nie znanym, obcym mu światem i tęsknotą za miejscem w bezpiecznej ekumenie. Wciąż balansuje pomiędzy uznaniem realności tego, co go otacza, a wrażeniem sennej nierzeczywistości. Sen jest jedną z podstawowych metonimii śmierci, samo zaś słowo „zasnąć” jest jej eufemizmem. Na wspólny senny krajobraz zawiera w sobie element groteskowości, a więc jest połączeniem grozy i śmieszności. Powtórzmy słowa Wolfganga Kaysera: „groteskowość to świat, który stał się obcy”²⁰. Obcość otoczenia Henryka (świat będący odwróceniem znanego mu przedwojennego wiejskiego dworku) jest domeną sfery snu i groteski.

Krajobraz, jaki widzi bohater *Ślubu* na początku wędrówki do rodzinnego domu, jest beznadziejny i przygniatający. Panuje mrok, blisko mającą fragmenty zniszczonego kościoła. Henryka otacza pusta, nieznana i groźna przestrzeń, napawając go niepokojem i smutkiem. Znajduje się na pustkowie: „Pustka. Pustynia. Nic. Ja sam tu jestem. [...] A może nie jestem sam, kto wie, co jest za mną, może na przykład, może coś... ktoś tu z boku [...]. Lepiej nie

¹⁹ Cytaty ze *Ślubu* podaję za: W. Gombrowicz, *Trans-Atlantyk; Ślub*, Czytelnik, Warszawa 1957, Akt I, s. 131.

²⁰ W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*, tłum. R. Handke, w: M. Głowiński (red.), *Groteska*, cyt. wyd., s. 24.

ruszać się... [...]” (Ś,I,131). Henryk boi się poruszyć — może spowodować ożywienie tego, co kryje się w nieznanym i nie nazwanym obszarze *orbis exterior*. Odsyła to nas do kulturowego znaczenia ciemności, bezruchu i braku wyraźnej waloryzacji kierunków — jako przynależnych pustkowiu metonimii śmierci. W takiej przestrzeni nie odnajdziemy też ścieżek prowadzących w określone miejsca, bo nie ma tam jasno ustalonego celu wędrowania. Po pustkowiu można tylko błądzić.

Wyłaniając się z mroku, w samotność Henryka wkracza jego przyjaciel Władzio. Podejrzany o to, że po prostu śni się bohaterowi razem z całą pustynią, twierdzi, że jest z krwi i kości. Podobnie jak Henryk, Władzio jest czymś głęboko zasmucony. Być może powodem smutku jest przerażający krajobraz i poczucie izolacji: „Coś dziwnego stało się z nami — mówi Henryk — Gdzie się znajdujemy? Obawiam się, że ta okolica jest przeklęta... a my też jesteśmy przekłęci...” (Ś,I,132). Henryk i Władzio znajdują się poza obszarem znanej im ludzkiej wspólnoty i ładu świata znaczeń, odczuwają więc smutek i strach: „Poza terenem znajdującym się we władaniu człowieka i przez niego zdefiniowanym, wypełnionym znaczeniami, a więc obszarem Kultury, znajduje się świat pozbawiony sensów, amorficzny, nieokreślony i niebezpieczny”²¹. Henryk cieszy się, że towarzyszy mu Władzio. Jest w stanie zaakceptować dziwne otoczenie, nie będąc w nim samotnym. Pojawienie się przyjaciela powoduje wyłonienie się z mrocznego chaosu określonego kształtu, przybierającego w końcu znaną im obu, formę pokoju w wiejskim domu, umeblowanego jak karczma lub szynk.

To urodzenie się Władzia (można się spierać, czy powołał go do życia we śnie Henryk, czy jest on postacią obdarzoną prawdziwym bytem) wywołuje przywrócenie waloryzacji kierunków, powrót światła, ukształtowanie chaosu w znany wymiar wspólnoty domostwa.

Odślanianie negatywności form

Dom–nie dom, czyli karczemna karczma Gombrowicza. Bohater *Ślubu* wraz z towarzyszącym mu przyjacielem opuszczają pustkowie i wchodzi w przestrzeń wiejskiego domu, a raczej jego jadalnego pokoju, jakby przerbionego na szynk. Henryk przez moment znajduje się w będącej powtarzaniem uświęconego czasu prapoczątku mitycznej rzeczywistości. Przekraczając granicę pomiędzy *orbis exterior* a *orbis interior*, zauważa postać Władzia, niejako ją dla siebie stwarza (podobnie czyni, oświetlając Manię śpiącą na krzesłach). Wychodząc poza obszar pustkowie, dostrzega zarys domu, a więc również go dla siebie tworzy. Jest to siedziba ludzka przypominająca Henrykowi dawny rodzinny dom. Dom–nie dom odtworzony na opak, odwrócony, jest antykreacją, zaprzeczeniem świętego centrum ludzkiej wspólnoty. Inni, odmienieni są też jego mieszkańcy — rodzina bohatera. Obraz tego dawnego, prawdziwego

²¹ P. Kowalski, *Leksykon znaki świata*, cyt. wyd., s. 489.

domu będzie powracał we wspomnieniach gości — Henryka i Władzia, a także gospodarzy — Ojca i Matki, podczas rozmów przy powitalnej wieczerzy. Przestrzeń domu, jaką wspólnie pamiętają, uległa niszczącemu działaniu czasu: „Syn wrócił do rodzinnego domu, ale dom już nie jest domem, ani syn nie jest synem” (Ś,I,147).

Czas zmienił nieodwracalnie rodzinę — Ojca zastąpił karczmarzem, Matkę karczmarką, a narzeczoną karczemną dziewczką. Dawne sakralne Centrum uległo anihilacji. Zdegradowany dom stał się karczmą, czyli miejscem, gdzie każdy może wejść i wyjść. Nie pełni już roli wspólnotowej świątyni, miejsca zgromadzenia rodziny. Dom—nie dom ukazany przez Gombrowicza w *Ślubie* nie ma jasno określonych granic. Jego kształt nie wyłania się wyraźnie, a jakby tylko prześwituje przez słowa i gesty Henryka.

Wiemy, że karczma—dom ma okna, bo Ojciec każe służebnej dziewczce Mańce przynieść: „ogryzki i ty wendliny koci co na oknie...” (Ś,I,144). Na zewnątrz panuje nieludzkie *orbis exterior*: „burza wybuchła, śnieżyca, drogi zawiąło, pustka, rozdoły i gromby...” (Ś,I,142). Pijak, zapytany przez Henryka, „Co jest za oknami”, odpowiada: „Tam są rozległe pola” (Ś,I,155). Możemy dostrzec pewne rozgraniczenie dwóch odmiennych porządków ontologicznych, jakie symbolizują wątle granice gombrowiczowskiego domu—karczmy. Porównując go z obrazem domu w tradycyjnym wymiarze kultury, widzimy brak drzwi i progu, wyraźnie oddzielających bezpieczne wnętrze od nieoswojonej zewnętrżności, a są to ważne elementy znaczącej przestrzeni domu, chroniące ją przed niszczącym wpływem świata zewnętrznego.

Henryk i Władzio przekraczają próg, którego nie ma. Zauważmy, że Henryk i Władzio nie wchodzą do domu, nie przekraczają w rytualny sposób wyraźnie zaznaczonego progu. Nie pukają do drzwi, nikt ich też nie zaprasza do środka. Od razu znajdują się w przestrzeni wewnętrznego centrum — pokoju jadalnym. Dokonany przez bohatera nieszczęśliwy i nieudany akt mediacji (a raczej jej brak) odcisnie piętno na jego dalszych losach. Przejście przez drzwi (bramę) „oznacza zmianę aktualnego statusu przechodzącej osoby, wyjście zaś z oswojonego terenu na zewnątrz — pograżanie się w przestrzeni obcej i pozbawionej ładu”²². Ta przestrzeń to Tamten Świat, kraina *sacrum*, którą musi odwiedzić, mówiąc językiem Eliadego, człowiek religijny, stojący po stronie kultury archaicznej i tradycyjnej, kiedy podlega zmianie społecznej i ontologicznej (obrzędy przejścia). Bohaterowie, wkraczając w przestrzeń domu, powinni dopełnić pewnych oczyszczających rytuałów, zapewniających bezpieczne przejście. Henryk i Władzio są w istocie obcymi gośćmi z groźnego świata zewnętrznego. Obcy: „pojawiając się w uporządkowanej ludzkiej ekumenie, przynosi ze sobą lęk przed nieznaną rzeczywistością, z jakiej przybył”²³. Henryk i Władzio są gośćmi przychodzącymi z drogi,

²² Tamże, s. 102.

²³ Tamże, s. 360.

czyli z pustkowia, nieznaney i budzącej przerażenie krainy śmierci. Zrazu nie-rozpoznani i potraktowani jako obcy, wędrowcy okażą się dawnymi członkami wspólnoty. Henryk stanie się synem powracającym z wojny, a Władzio jego najbliższym przyjacielem. Przynoszą, jak na obcych przystało (zwłaszcza dotyczy to Henryka), zmianę dotychczasowego statusu mieszkańców domu.

Przestrzeń dawnego domu zmieniała się i — jak zauważa Władzio — choć znajoma, wygląda teraz na szynk, gospodę, albo i karczmę. Przyjaciel Henryka rozpoznaje pewne elementy porządku obszaru domowego *sacrum* jako niezmiennione, jednak całość wyraźnie różni się od pierwowzoru.

Wspólnota odwrócona, czyli gospodarze karczmy i ich goście. Witold Gombrowicz pisał do swego brata, Janusza Gombrowicza: „Kiedyś śniliście mi się wszyscy razem, całą rodziną gdzieś tak we Wsoli [...] i ja tam byłem, spotkaliśmy się pierwszy raz po wojnie, każdy opowiadał swoje przeżycia, ale nikt nie mógł dosłyszeć, co mówią inni. Potem nagle zjawił się Pascal we własnej osobie i powiedział: żyje się samemu i umiera się samemu”²⁴. Spójrzmy więc na postaci, bez których nie można wyobrazić sobie funkcjonowania groteskowej domowej wspólnoty, jaką pisarz kreśli przed oczyma czytelników w *Ślubie*. Ojciec, niegdyś pełniący przynależną mu, pełną spokoju i godności rolę opiekuna i przewodnika ziemiańskiej rodziny, został zdegradowany do podejrzliwego, sklerotycznego, sztywnego i wstrętnego starca. Jest nędznym, odpychającym karczmazem, używającym plebejskiego języka. Władzio dostrzega jednak w jego postaci znajome rysy, ale Henryk wszystkiemu zaprzecza: „To nie jest mój ociec” (Ś,I,135).

Matka Henryka to teraz starsza kobieta, obdarta i wymęczona, którą karczmaz nazywa „Stara”. W obcej, groteskowej postaci karczmarki matkę Henryka znów rozpoznaje Władzio: „To twoja matka” — mówi. — „Tak by się wydawało, ale nie jest to zupełnie pewne” (Ś,I,135–136) — odpowiada Henryk.

Aby wyjaśnić niepewną sytuację, podnosi w górę lampę i wydobywa z mroków znieruchomiałe figury rodziców, którzy przestali się odzywać, stoją w sferze półświatła, zachowują się jak istoty skażone zaświatowym *sacrum*. Henryk nie może mówić z nimi w zwykły, codzienny sposób, co potęguje wrażenie uroczystej powagi, odbiegające od groteskowości całej sytuacji. W geście Henryka, podnoszącego w górę rękę i oświetlającego odmienionych rodziców–karczmarzy, odnajdujemy refleks ustanowienia *axis mundi*, a więc miejsca paradoksalnego, jednoczącego ruch/czas i jego brak, czyli świat śmiertelników i wieczność *sacrum*. W symbolice ręki możemy doszukać się wielu znaczeń związanych z komunikacją, kosmogonią i epifanią. Henryk, niczym Bóg ingerujący w świat ludzi, kreuje kształty rzeczywistości będącej próbą przywrócenia utraconego ładu i ustanowieniem na nowo zasad porządku ludzkiego²⁵.

²⁴ J. Siedlecka, *Jaśnie Panicz. O Witoldzie Gombrowiczu*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2003, s. 78.

²⁵ Zob. P. Kowalski, *Leksykon znaki świata*, cyt. wyd.; H. Biedermann, *Leksykon symboli*, cyt. wyd.; D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. różni, PAX, Warszawa 1990.

Chcąc przywołać znaną i zapamiętaną formę, właściwą rodzicom i zarazem rodzinnemu domowi, odwołuje się bezpośrednio do odmienionych osób, wołając:

„Ojczy, mamol!
Tatusiu i mamusiu!
To ja Henryk!
Wróciłem z wojny!” (Ś,I,136)

Henryk pragnie nadać sytuacji, w jakiej się wszyscy znajdują, możliwy do zaakceptowania wymiar. Mimo wątpliwości zgadza się odgrywać rolę syna powracającego z wojny (a więc z drogi, podróży, inicjacyjnej wędrówki). Ojciec, bez radości, powitalnych okrzyków i uścisków, mówi z niechęcią: „Stara... to przecież Henryk...” (Ś,I,137). Matka, w przeciwieństwie do Ojca, wybucha iście modlitewnym zaśpiewem: „[...] a ja myślała, że już cię nie zobaczą oczy moje, słońko moje, a to tu jest przede mną robaczek mój, ptaszyna moja, skarbek mój, a jak to wyrósł, jaki to mężczyzna, alleluja, alleluja [...]” (Ś,I,138). Ta litania jest równie kuriozalna jak zachowanie Ojca, który na propozycję powitalnego „uściskania się”, powiada, że „nie można tak”, bo: „Syn nie syn, a lepi z daleka... [...] A mnie nikt nie będzie ściszał, bo ja nie tłomok żaden, żeby kaźden mnie po kątach ściszał, jak mu się żywnie podoba!” (Ś,I,138). Nadając groteskowej sytuacji racjonalne wytłumaczenie, Henryk stwierdza, że rodzice zwariowali, jak wiele innych osób dotkniętych okropnościami wojny.

Próbuje rozpocząć niezobowiązującą i zwyczajową rozmowę, jednak nie udaje mu się nawiązać serdecznego, rodzinnego kontaktu. Sytuacja, jak to zwykle u Gombrowicza, zastyga w bezruchu. Statyczność interakcji rozładowuje Władzio, który nieoczekiwanie powiada: „A ja bym co zjadł” (Ś,I,140).

„Zupa z końskiej kiszki i koci szczyzny”, czyli Henryk i Władzio siadają do stołu. Odwołując się do przestrzeni domu jako sakralnego centrum wspólnoty, przyjaciel Henryka pomaga mu stworzyć na powrót dawną *communitas* domowników wspólnie zasiadających do stołu. W gombrowiczowskim antydomu domownicy i goście zasiadają przy stole, dzięki temu przypominając sobie przeszłość i dawną przestrzeń domu; ale jedzenie, jakie spożywają, jest kulturowo zdegradowane. Więcej, to, co jedzą, nie wydaje się odpowiednikiem najskromniejszego nawet ludzkiego pożywienia. Matka zaprasza do jedzenia: „Wybacz Henryś, a i ty, Władys, skromność przyjęcia... Radziemy sobie jak możemy. To zupa z końskiej kiszki i koci szczyzny” (Ś,I,141).

Ojciec chwali zupę, mówiąc, że „dobra”, prosi też o „trochę soli”. Pozostali również jedzą tę szczególną miksturę bez obrzydzenia, ze smakiem, jakby kombinacja kocich ekskrementów i końskich resztek była normalnym posiłkiem. Spożywaniu kulturowo nieczystych przedmiotów przez rodzinę zasiadającą przy domowym stole możemy przypisać ważne znaczenie. Polega ono na powiązaniu bohaterów ze światem znajdującym się poza porządkiem kultury, ludzkich wartości i taksonomii. To rytuał odwróconego antydomu, zmieniający status jego mieszkańców.

Posiłek z resztek i zwierzęcych ekskrementów, jaki rozmawiając spożywają przy stole, jest odwróconym rytuałem obrzędowości rodzinnej rodem z symboliki Tamtego Świata, podkreślającym groteskowość (w tym wypadku obcość) rzeczywistości, w jakiej znalazł się Henryk. Widzi on zmianę statusu rodziców, którzy stali się karczmarzami, i narzeczonej, która w karczmie służy: „Z narzeczonej dziewczka się zrobiła” (Ś,I,146). Całkowitą negacją szczęśliwej przeszłości i zarazem podkreślenie terażniejszości zawierają słowa Henryka, puentującego wspólny posiłek i rozmowy:

„Syn wrócił do rodzinnego domu, ale dom
Już nie jest domem
Ani syn już nie jest synem. [...]
Ślub przepadł. Skończył się. Nic” (Ś,I,147–149).

Henryk zaakceptował zmianę ontologii, a nawet zdaje się rozumieć, że Mańka musi być służącą: „Nie ma rady, to jest zwyczajna służąca, rozumiesz?” (Ś,I,149) — mówi do przyjaciela. Władzio zauważa pewną fizyczną atrakcyjność sługi. Chce wiedzieć, czy Mańka tu śpi, i zaczepiając ją, figlarnie psyka. Wywołuje tym ostrą reakcję Ojca: „Po co te jakieś psykanie? Tu psyków nie potrzeba. Jak jeszcze czego potrzeba, proszę mnie powiedzieć. Tylko proszę sobie nie pozwalać byle czego, bo tu nie karczma...” (Ś,I,150). W żartach przyjaciela Henryka, tak irytujących Ojca, właściwie nie ma winy Władzia. Sam widok Mańki — sługi, brudnej dziewczki z karczemnej karczmy — zachęca do obmacywania i zaczepiek.

Wie o tym Ojciec, który zaczyna podnosić głos, do niego dołącza wrzask Matki, co powoduje rozpamiętanie się Karczmarza w krzyku. W końcu zaślinił się on i powtarza trzykrotnie, niczym zaklęcie: „Świnia, świnia, świnia!” (Ś,I,150). Tym wezwaniem zaprasza do domu—karczmy Pijaka wraz z jego kompanią. Ślina, podobnie jak inne wydzieliny człowieka, w kulturze tradycyjnej jest substancją nieczystą, a „dwuznaczny charakter śliny, tzn. połączenie rzeczy, które zostały już rozłączone, powoduje, że można ją wykorzystywać wtedy, gdy konieczne jest uchylenie warunków określających ludzką kondycję”²⁶. Świnia z kolei to zwierzę w wielu kulturach stanowiące synonim nieczystości, a przy tym związane z żeńską zasadą bytu²⁷. Możemy spojrzeć na Mańkę jako na uosobienie atawistycznej siły związanej z niewiedzą i ciemnością, biernością i nieczystością, która przeciwstawia się Ojcu—Królowi, związanemu z symboliką solarną, a więc między innymi czystością, mądrością i siłą. Mańka—świnia powoduje kulturową degradację Ojca (Gombrowiczowskie ściąganie w dół), przyczyniając się tym samym do jego osobistego dramatu, związanego z utratą społecznej i kulturowej pozycji.

²⁶ P. Kowalski, *Leksykon znaki świata*, cyt. wyd., s. 547.

²⁷ O symbolicznych znaczeniach świni zob. tamże; por. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, cyt. wyd.; H. Biedermann, *Leksykon symboli*, cyt. wyd.

Wygrywanie możliwości Innego

Pijak dezorganizuje porządek obrzędu, czyli władza królewska zda się na nic. Po wtargnięciu obcego w obszar ekumeny, przybierającej obraz strzępków pamięci dawnego domu, następuje jego ostateczna profanacja. Pijak, wtaczając się na scenę, zakłóca powitalną kolację i miłe wspomnienia przeszłości, przy których rodzina Henryka zdaje się nabierać na poły znajomych, ludzkich cech. Następuje starcie Pijaka z Karczmarzem i pogoń, uwieńczona przemianą Ojca w Króla.

Odmieniony Ojciec-Król, pełen dawnej godności i władzy, mówi do Henryka: „No, no, no, Henryś, podnieś oczy, podnieś oczy... [...] Bo jutro ślub... [...] W rodzinie naszy zawsze przyzwoite śluby bywały. Ja z matką ślub porządny wzięłem, to i tobie wypada... Zobaczysz Hendryk, wszystko dobrze bendzie...” (Ś,I,165) Król-Ojciec zapewnia i zaręcza, że Mania nie jest żadną świnią, brudną dziewczką i sługą. Jest niewinną panienką, napastowaną przez Świnię-Pijaka. Król swą mocą podnosi Manię do danej godności i czystości. Matka dodaje swoje „Alleluja”, następuje podniosła procesja w takt muzyki weselnej. Władzio, Matka, Ojciec, Henryk z Manią i Dostojnicy przemierzają razem scenę w „uroczystym” i „rozczulonym” pochodzie. Pijak zostaje zamknięty w lochu, a groźba nieczystości zażegnana.

Ślub odbędzie się wkrótce, a na razie uroczysty pochód przemierza scenę, ruchem uświęcając rzeczywistość i wymuszając zmianę ontologii. Co zaskakujące, wydaje się, że Henryk nie darzy Mańki zbyt wielką sympatią. Mówi: „Ja nie znam swoich uczuć!” (Ś,II,168). Ze wspomnień rodziny dowiadujemy się, że Mania była jego narzeczoną. Choć zaręczyny odbyły się bez wiedzy rodziców, to jednak przyjęto je z radością i wzruszeniem. Wiemy, że w tradycyjnym wymiarze kultury „następstwem zaręczyn bywały zapowiedzi. Wcale jednak nierzadko zaręczyny zrywano, z bardzo zresztą różnych przyczyn”²⁸. Zaręczyn Mani i Henryka nie zerwano umyślnie, ale ich następstwem nie były też zapowiedzi. Teraz ślub ma się odbyć bez zapowiedzi, młodzi nie wymieniają też przed weselem żadnych tradycyjnych podarunków. Młodzi nie zapraszali też nikogo na wesele. Po prostu Król oznajmia Henrykowi bliskość ceremonii zaślubin. W kulturze ludowej zaprosiny były częścią wzorca kulturowego, który należało wiernie wypełnić. Niedopełnienie rytualnych czynności weselno-ślubnego scenariusza mogło doprowadzić do poważnych zaburzeń w tradycyjnym *imago mundi*. Zakłóceniom mógł ulec nadnaturalny porządek świata.

Wydaje się, że mimo braku zasadniczych elementów obrzędu przejścia ślub Henryka z Manią zawiera pewne rytuały zgodne z tradycyjnymi formami kulturowymi. Celem obrzędu jest przecież zmiana statusu, włączenie Mani i Henryka do królewskiej, świętej rodziny. Ceremonia ma usankcjonować związek

²⁸ A. Zadrożyńska, *Powtarzać czas początku*, cz. 2: *O polskiej tradycji obrzędów ludzkiego życia*, Wydawnictwo Spółdzielcze, Warszawa 1988, s. 95.

młodych, a przy okazji legitymizować królewską władzę Ojca. Henryk wie, że zarówno on (nazywa siebie głupcem), jak i Mania nie są godni dostąpić ceremonii udzielanej przez królewski majestat. Ojciec, chwając „niezmierną godność” i „wysoką mądrość” synowskiej przemowy, tubalnym głosem nakazuje otwarcie wrót i sprowadzenie biskupa. Trąby mają grać głośno, by odstraszyć wszelkie zło. Widzimy, że Mania jest ubrana odświętnie, w suknię z długim trenem, a i ubiór Henryka jest niezwykle: nosi „ceremonialny płaszcz, wielkksiążęcy kapelusz”, przypasany ma „święty miecz”. Oboje państwo młodzi wyglądają pięknie i uroczyście, jak na ślubną parę przystało.

Ślub się zaczyna i Ojciec-Król wykonuje gest błogosławieństwa. W tradycyjnym wymiarze kultury błogosławieństwo było aktem twórczym, miało jednocześnie wartość sprawczą i wymiar magicznego narzędzia obrony. Miało zapewnić inicjowanym pomyślność i chronić ich przed złym wpływem *sacrum*. Jako element obrzędu przejścia błogosławieństwo stawało się poświadczeniem zmian w statusie społecznym młodych i sankcjonowało ich związek. Ślub zostaje przerwany, zanim dokona się odwieczny gest zawiązywania rąk. Magia Alkmeny nie zadziała. Nie będzie też błogosławieństwa, ponieważ na scenie pojawia się Pijak (zdrajcy wypuścili go z lochów) i zakłóca ceremonię. Zamiast muzyki weselnej i grzmiącego dźwięku trąb Henryk słyszy żalobny marsz, zapowiedź późniejszych tragicznych wydarzeń. Pijak to obcy, który wyciągając palec, powoduje zasłabnięcie Ojca. Król zostaje „dutknięciem” Pijaka pozbawiony swej mocy i ślub nie może się odbyć. Z uważnej lektury *Ślubu* Gombrowicza wiemy, że Pijak określany jest jako „dziwaczny jegomość”. Może być pijanym wariatem i świnią, by za chwilę stać się zagranicznym ambasadorem. Przedrzeźniający i wyśmiewający, potrafi mówić mądrze i poważnie. Skoro jest „starym pijakiem”, a do tego „człkiem szalonym”, to zgodnie z tradycyjnym wymiarem kultury dostrzegamy w nim groźną istotę, posiadającą moce mediacyjne i magiczne.

Ten „człek szalony” jest tricksterem²⁹, zakłócającym przebieg obrzędu, mnożącym przeszkody na inicjacyjnej drodze Henryka. Ślub nie może się odbyć, bo tyran podejrzewa zdradę, w czym utwierdza go Ojciec, oświadczający, że Manię i Władzia już dawniej coś łączyło. Mańka okazuje się rozpustnicą, co — wedle słów Ojca i Matki Henryka — „zadawała” i „krwawiła się” z młodszymi od siebie w stodole i wozowni. Rację miał Pijak nazywając Mańkę świnią, skoro okazała się nieczystą, karczemną dziewczką. Nie mogą udać się próby Ojca i Henryka, by z niej uczynić na powrót cnotliwą panienkę.

Obcy w porządku obrzędu przejścia. W kulturze tradycyjnej postaci przebierańców pojawiające się w czasie weselnego obrzędu należą do obszaru przypisanego obcym. Ich zestaw, wedle Małgorzaty Maj, obejmuje między innymi: obcych etnicznie (Żyd, Cygan, Niemiec), ludzi bezdomnych

²⁹ O postaci trickstera zob. J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, tłum. A. Jankowski, Zysk i S-ka, Poznań 1997; M. Sznajderman, *Blazen. Maski i metafory*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.

(wędrorny żebrak), postaci zwierzęce (turoń, niedźwiedź), postaci nawiązujące do śmierci³⁰. Cechy Pijaka określają go jako szalonego wędrowca bez stałego domostwa, „obcego reprezentanta Innego Świata”³¹. Pijak reprezentuje *sacrum*, ale w znaczeniu negatywnym, chaosu zaświatów i śmierci. Ale skoro „szaleniec to ktoś, kto błądzi, nie respektując praw rzeczywistości”³², a „jego życie oddaje topos wędrowki bez celu, kołowania, zagubienia, otumanienia, mylenia, zapadnięcia w mrok”³³, to czy szaleńcem nie jest sam Henryk? Trup Władzia, podobnie jak czarny palec Pijaka, wpisuje się w symboliczne wyrażenie stanu osoby poddawanej obrzędowi przejścia. Jeśli przyjmiemy, że prawdziwy trup Władzia symbolizuje śmierć (obrzędowną zmianę), to czy Mańka może symbolizować drugą jej stronę — życie i płodność? W *Ślubie* pogrzeb nie jest jedynie rytualną inscenizacją, dzieje się zamiast wesela. Śmierć była w obrzędzie weselnym obecna symbolicznie, poprzez pewne rytualne gesty, słowa i zachowania. W *Ślubie* Witolda Gombrowicza śmierć jest obecna w rzeczywistości Henryka nie tylko symbolicznie.

Odsłanianie negatywności Władcy

Król nie-cudotwórca, czyli Henryk sięga po władzę. Wiemy, że ojciec Henryka występujący jako karczmarz jest tak do siebie niepodobny, że początkowo syn nie rozpoznaje w nim swego rodzica. Na pytanie Henryka, czy można przemocować, odpowiada, że można, ale trzeba „z delikatnością, grzecznością, szacunkiem, poważaniem, poszanowaniem”. Nawet jako oberżysta Ojciec domaga się okazywania respektu i uwagi wobec własnej osoby. Stwarzając przestrzenny dystans między sobą a innymi, nie pozwala synowi dotknąć się (nie wymieniają powitalnego uścisku). Karczmarz wyraźnie boi się wejścia w formę Mańki — brudnej sługi, z którą każdy może się spoufalić i „po kątach” pościskać. Ojciec, choć „stary i sklerotyczny”, wypowiadający się plebejskim językiem, ma w sobie resztki dawnej godności, która pozwala mu na zainicjowanie pochodzenia do stołu i celebrowanie rytuału powitalnej wieczerzy. Tym samym wywołuje wspomnienia bezpiecznej i normalnej przeszłości domowych pieleszy, odzyskuje władzę nad czasem i zdarzeniami, a rodzina znów przybiera należyty jej kształt ekumeny.

Właśnie podczas kolacji poznajemy losy Henryka i Mani, widzimy postaci prawdziwych rodziców Henryka. Władzio zauważa: „Jak to teraz wszystko się przypomina!” (Ś,I,148). Ojciec broni się przed ostatecznym nałożeniem maski wulgarnego karczmarza, poniżeniem i odebraniem resztek godności. Prawie mu się to udaje, jednak nieopatrzne zaczepki Władzia przywołują Pijaka. Po „zaślinionym zaklęciu” Ojca pojawia się Pijak — obcy, burzący porządek domowej

³⁰ M. Maj, *Rola daru w obrzędzie weselnym*, cyt. wyd.

³¹ P. Kowalski, *Leksykon znaki świata*, cyt. wyd., s. 540.

³² Tamże.

³³ Tamże.

ekumeny. Karczma nieodwołalnie powraca, a z nią Mańka i „gęba” oberżysty. Już na samym wstępie wysłannik chaosu powiada: „Mańka świnia!” (Ś,I,150). Nie wiadomo, czy ma to być epitet skierowany pod adresem służącej, czy też wezwanie do podania świni. Za chwilę Pijak precyzuje żądanie — „Mańka świni mnie daj! [...] Świniny świnia!” (Ś,I,151). Wydaje się, że żąda on od służącej nie tylko pokarmu z nieczystego kulturowo zwierzęcia. Pijak chce Mańki jako „brudnej dziewczki do obściskiwania” (teraz wyraźnie nazywa ją świnią). Obcy wzywa ją wprost, by podeszła: „Mańka, chodź no tutaj, coś ci powiem, Maniusia...” (Ś,I,153).

Nie jest już sam, pojawiają się jego kompani, a on jest ich przywódcą — jako najbardziej „dziki, szalony, pijany, groźny” przedstawiciel chaotycznego *sacrum*. Karczmarz nie chce pozwolić Mańce na obsługiwanie pijanych gości, zabrania jej do nich podchodzić. Pijak grozi mu pobiciem, nazywając Ojca „świnią” i „dziadem”. Ojciec ucieka przed dotykiem Pijaka, który chce nie tylko ostatecznie pogrążyć go w nieczystości i przywiązać do postaci karczmarza, ale po prostu fizycznie zniszczyć.

Ojciec nie broni się, zastyga w bezruchu, ostatkiem sił trwa wobec chaosu. Jego twarz dostojnie nieruchomieje. Wydaje się, że ten brak ruchu, który na krótką chwilę staje się udziałem Ojca, świadczy o jego związkach z *sacrum*, za chwilę bowiem przeistoczy się on w Króla, niedotykalnego i obdarzonego mocą pomazańca bożego. Stąd dostojność (przynależne również kapłanowi), jakie widzą pijacy wypisane na jego twarzy: „Jak ksiondz ma morde!” (Ś,I,156).

Karczmarz krzyczy:

„Bo mnie nie wolno, bo mnie nie, bo nie, bo nie,
Bo ja niedotykalny, niedotykalny jezdem
Bo ja was przeknę!” (Ś,I,157)

W ten sposób objawia się jego prawdziwe, królewskie, święte oblicze. W tradycyjnym wymiarze kultury konsekwencje nieprzestrzegania licznych tabu otaczających króla bywały straszne. Pogwałcenie jego fizycznej nietykalności nie tylko narażało profana na śmierć, ale co gorsza, sprowadzało klątwę również na jego ród. Jeśli królowi stała się krzywda, groziło to najsurowszymi konsekwencjami nie tylko bezpośrednio królobójcy, ale pośrednio zagrażało porządkowi całej rzeczywistości. Król był traktowany jako uosobienie nie tylko Boga, ale i swego ludu, gwarant naturalnego porządku świata i jego praw, zapewniający prawidłowy bieg wszechrzeczy.

Na razie pijacy tylko się z niego śmieją i grożą dotknięciem, czyli profanacją osoby królewskiego majestatu: „Cie, cie, cie, król, król niedotykalny! [...] A to ja dutkne cie tym palcem!” (Ś,I,157) — oznajmia przywódca pijaków. Ojciec ucieka przed Pijakiem. Henryk powstrzymuje pijaków, a następnie klęka przed Ojcem. Na takie *dictum* wszyscy pijacy wymawiają słowo: „Król”, a okrzyki te rosną w siłę. Pojawiają się dostojnicy, ojciec zaś mówi: „Ja bardzo spragniony byłem czci” (Ś,I,160). Teraz widzimy, jakie jest jego prawdziwe oblicze.

Tyran i król. Gombrowicz czyni z Henryka, bohatera swego dramatu, tyrana sprawującego władzę bez uprawomocnienia i ideologicznej podstawy. Henryk pragnie władzy dla niej samej. Mamy wrażenie, że jego ojciec, Ignacy, jakby nie dorósł do pełnienia roli króla. Wciąż obawia się zdrady swego syna. Brakiem zaufania i wyrażanym lękiem prowokuje zamach stanu Henryka. Urząd królewskiego majestatu istnieje niezależnie od Ojca, wyraźnie go przerastając. Obrazuje to scena z aktu drugiego, w której zatrwożony Ojciec–Król, zabrania Henrykowi do siebie się zbliżyć i okazuje paniczny wręcz strach. Na pytanie Henryka, dlaczego się go boi, król Ignacy odpowiada: „Henryś, gdzieżbym się ciebie bał?... Tylko może odrobinę, tylko tak troszeczkę... [...] Ale królem jestem, Henryk, więc ty lepiej odejdz, bo, choć to małe, ale królem mi rośnie... Królem olbrzymieje, Henryk... i może być wybuch!” (Ś,II,199–200). Wątpliwość, mimo zapewnień Ignacego, czai się na dnie jego duszy i wzrasta dzięki sile królewskiej. Ojciec–Król krzyczy, a jego syn, wyraźnie chcąc załagodzić całą sprawę synowskiej zdrady, prosi ojca, by się uspokoił i opanował. Na co Ignacy odpowiada, że nawet najmniejsza wątpliwość jest groźna, bo staje się nieuchronnie większą, królewską wątpliwością. Ignacy nie jest silnym królem, jest słabą i strachliwą parodią władcy, marionetką swego dostojeństwa. Gombrowicz czyni z króla Ignacego karykaturę władcy, zbyt wątłą formę, by była zdolna pomieścić królewską moc. Jako taki nie jest w stanie sprawować rządów i traci tron. Henryk rozkazuje strażnikom uwięzić ojca. Wydaje się, że choć jest uzurpatorem, przysługuje mu władza większa niż Ignacemu. Początkowo Ignacy postępuje zgodnie z zasadami dobrego króla — podnosi syna do godności wielkksiężęcej, daje mu miecz, kapelusz i płaszcz (atrybuty następcy tronu). Obiecuje uczynić Mańkę na powrót „czystą i niewinną panienką”. Dawną narzeczoną Henryka ma spotkać królewska łaska: ręce Ignacego mają ją uleczyć z nieczystości, odpuścić jej grzechy i oczyścić jej duszę. Ma to być dar zaślubinowy ojca dla syna. Jednak król jest zbyt słaby.

Jego dłonie nie mają władzy, by uleczyć rany zadane przez okrutny czas; nie zmienia przeszłości i nie przywrócą rzeczywistości właściwego ładu. Król jest też zbyt słaby, by ustanowić i strzec centrum świata. Ignacy nie potrafi podnieść Mańki do dawnej godności. Na zawsze pozostanie ona brudną karczemną dziewczką, o czym szepczą dostojnicy i wie Pijak. Wizerunek Króla–Ojca, jaki spogląda na nas z kart *Słubu*, bardziej potrzebuje mocy, niż ją posiada, nie zapewni też bliskim i światu błogosławieństwa.

Królewska władza Ojca i wielkksiążęcy syn. Na relacje pokrewieństwa, jakie łączą Henryka i Ignacego, nakłada się sfera królewskiej władzy — Henryk jest następcą tronu, delfinem, księciem. Kiedy klękając przed Ojcem uznaje jego królewski majestat, to tym samym uprawomocnia panowanie króla. Jesteśmy świadkami powtórnej intronizacji Ignacego–Karczmarza. Ojciec rozkazuje „dostojnikom swej dostojności” oddać cześć synowi, co powrócił z wojny i uratował majestat Króla przed „pijacką” profanacją. Zgodnie z przekonaniem o sprawowaniu władzy królewskiej z nadania boskiego, nie ludzkiego,

które jest w Europie głęboko zakorzenione, idea „boskiego pochodzenia władzy króla łączy się z zasadą dziedziczenia”³⁴.

Chaotyczny Pijak chciał dokonać profanacji królewskiego majestatu, dotknąć niedotykalnego, odebrać Królowi należną mu cześć. Pijak jest siłą niszczącą tradycyjną symbolikę świętego króla. To on podpowiada Henrykowi, że skoro Boga nie ma, a władza Ojca–Króla opiera się na boskim prawie, to nic nie stoi na przeszkodzie, by zrzucić Ojca z tronu i samemu stanąć prawo. Król nie jest uosobieniem boskiej siły, staje się pustym dźwiękiem ludzkiego słowa. Pijak–kusiciel jak Mefistofeles proponuje księciu Henrykowi bunt przeciw władzy królewskiej, który nie jest niczym innym, jak buntem przeciw Bogu i moralności opartej na prawie naturalnym. Bojaźliwy król Ignacy najbardziej lęka się kalającego królewskie *sacrum* dotknięcia. „Już w Sparcie nie wolno było dotykać króla, aby go nie zbrukać”³⁵. Moc gombrowiczowskiego króla jest wyjątkowo słaba i niewiele trzeba, by karnawałowym gestem (dotknięcie brzucha) zakłócić majestat władcy. Dotykając króla Ignacego palcem „prosto w kałdun”, Henryk łamie odwieczne tabu, jakim otoczony jest królewski majestat. Czego się nie udało dokonać Pijakowi, skutecznie czyni królewski syn, rozkazując zamknąć ojca w ciemnym lochu. Moc, jaką posiadał Henryk — samowładca i tyran, jest nieporównanie większa, ale w końcu nawet on ustępuje (dobrowolnie) przed zasadą imperatywu moralnego. Intronizacja Ignacego jest konieczna do ustanowienia królewskiej godności. Ojciec jest królem, a jego syn staje się księciem, następcą tronu. Intronizacja Ignacego czyni z karczmy pałac królewski z matki królową, a z syna następcę tronu. Prócz króla objawiają się też dostojnicy i dworzanie. Ojciec–Król modli się do swego Ojca w niebiosach, bo jako pomazaniec boży ma do tego prawo. Powtarzając litanię modlitewnej przysięgi, umacnia i ponawia swą władzę. Klęczą wszyscy — król, dostojnicy, matka, Henryk. Król Ignacy podczas swej powtórnej intronizacji ma przywrócić światu jego dawną oś, zmasać przeszłość, w której był upokorzony i prześladowany przez Pijaka. Król chce przywrócić czasowi jego właściwy bieg, pragnie zapewnić ciągłość przeszłości, w której dom był domem, nie karczmą, narzeczona czystą panienką, nie karczemną dziewczką, ojciec godnym panem domu i własnej osoby, a nie karczmarzem. Król zapewnia prawidłową więź teraźniejszości z przeszłością. Niestety, król Ignacy nie potrafi zapanować nad biegiem czasu i wymiarami rzeczywistości, nie zapewni też światu odnowy i nie ustanowi jego stabilnego, bezpiecznego centrum. Ignacy, Ojciec Henryka, klękając i modląc się powtarza akt intronizacji i zawierzenia swej królewskiej osoby Bogu. Co więcej, na nowo ustanawia świat. Karczma przepada i pojawia się pałacowa sala. Znika brudna Mańka i stara Matka. Wydawałoby się, że dzięki królowi Ignacemu kosmos przybrał właściwy sobie wymiar i odnowił się

³⁴ J.-P. Roux, *Król. Mity i symbole*, tłum. K. Marczevska, Wolumen–Bellona, Warszawa 1998, s. 109.

³⁵ Tamże, s. 63.

należyty rytm czasu. Właśnie tak, zgodnie z odwiecznym wizerunkiem władcy i zasadami królewskich rytuałów, stara się postępować król Ignacy.

Ten świat, być może, miałby szansę odrodzić się do końca, gdyby nie zdrada Henryka, która powoduje zniknięcie *orbis novus*, a raczej nie pozwala na jego ostateczne powstanie. Dlatego po zamachu stanu i objęciu władzy przez Henryka–Tyrańca nie następuje odnowa czasu i wiosna, a wciąż trwa jesień. Ojciec, w zamian za wierność i poszanowanie majestatu, proponuje, że przywróci Henrykowi Manię jako czystą, nieskalaną dziewicę i da mu ślub. Henryk początkowo zgadza się na propozycję Ojca. Ostatecznie jednak Pijak popycha go do zamachu stanu: „Sam będziesz królem” — podpowiada. Widzimy, że Henryk wybiera drogę, która wiedzie go od negacji władzy ojca, poprzez władzę króla, aż do zakwestionowania zasadności prawa boskiego i koncepcji Boga w ogóle (zob. *Ś*,II,198). Staje się on tyranem, nadaje królewską godność sam sobie, a władzę sprawuje okrutnie w swym własnym imieniu. Nie czyni go to prawowitym władcą, rządzi za pomocą brutalnej siły, a okazywanie szacunku wymusza przemocą. Jego intronizacja jest sprzeczna z zasadami przekazywania królewskiej mocy i urzędu. W kulturze tradycyjnej intronizacja króla czy prawidłowe przekazanie władzy królewskiej może się odbyć tylko przez elekcję i dziedziczenie. Henryk nie zostaje prawdziwym królem z bożej łaski. Jest sam dla siebie wszelką zasadą i przyczyną, władzę chce zawdzięczać tylko sobie, a jest to władza absolutna. Henryk to dyktator, a zasady panowania są sprzeczne z zasadami monarchii. Zasady moralne, będące fundamentem prawowitej królewskiej władzy, czynią dyktaturę niemożliwą. Henryk sprawuje rządy ze swej własnej woli i jest ona jedynym prawem, którego wykonywanie zapewniają Policja i Zbiry.

Tradycyjne atrybuty władzy królewskiej, pałac króla Ignacego i dominium tyrańca. Jednym ze sposobów objawiania wspaniałości królewskiego majestatu i przepełniającej go boskiej siły, prócz uzdrawiania i nadawania godności, było rozdawanie darów. Wiemy, że darem Ignacego dla wiernego syna jest wspaniały strój wielkoksiażący: płaszcz, miecz i kapelusz. Do służby Henrykowi zostaje przydzielony Władzio. Najważniejszym darem ma być jednak ślub z Manią, oczyszczoną ze zmyślenia królewską uświęconą ręką. Jednak Henryk przyjmuje ojcowsko-królewskie podarunki z nieufnością i bez entuzjazmu. Właściwie interesuje go tylko ożenek z dawną narzeczoną, nic więcej. Jeśli zaś godzi się akceptować nową rzeczywistość i zachowanie ojca, to czyni to bardziej z ciekawości niż z wewnętrznego przymusu. Henryk traktuje królewski dwór, intronizację ojca i swoją wielkoksiażącą godność jako grę. Oczywiście, bez czynów/darów świadczących o jego nadprzyrodzonej potędze król nie byłby królem. Nie byłby godzien swego królewskiego urzędu bez wewnętrznej siły, powagi i godności. Tych, jak już wiemy, królowi Ignacemu zbywa. Gombrowicz czyni króla Ignacego postacią śmieszną i tragiczną jednocześnie, wprowadzając do stworzonego wizerunku strachliwego władcy ulubione przez siebie elementy groteski. Król–Ojciec wciąż się drapie i krzyczy.

Boi się nie tylko Pijaka, ale każdego szelestu i odgłosu. To czyni go słabym. Widać to także, kiedy ojciec, w półmroku wielkiej sali, ukazuje Henrykowi swoją wspaniałość: „Wylania się ojciec na podwyższeniu, otoczony radą i dworem. Twarze dostojników wyraziście do granic karykatury, mądre — szydercze — stroje wspaniałe, ale graniczące z błazeństwem” (Ś,II,168). Czy jest więc król Ignacy błaznem, a nie królem? Z pewnością z błaznem łączy go element tragizmu obecny wciąż w jego postaci — zarówno karczmarza, jak i króla.

Król–Ojciec posiada berło, koronę i wspaniały strój, nieodłączne atrybuty swego urzędu i władzy. Strój króla Ignacego jest „wspaniały”, choć „graniczny z błazeństwem”. Jednak nie jest to strój zwykłego człowieka, a już na pewno strój karczmarza. Sam strój nie stanowi oznaki władzy królewskiej, „a przy tym wcale nie jest łatwo rozpoznać króla po stroju: [...] królewski ubiór [...] wkłada tylko wtedy, gdy ma zasiąść na tronie w pełni majestatu lub ukazać się w całym blasku”³⁶. I tak właśnie król Ignacy ukazuje się Henrykowi. Stroje królewskie mają wielką siłę oddziaływania jako symbole.

Są to zwykle szaty wykonane z jednego kawałka tkaniny z wycięciem na szyję, „[...] znajdujący się pośrodku otwór na głowę jest otworem, przez który przechodzi oś kosmiczna, czyli król”³⁷. Ojcu nie wystarcza mocy, by ustanowić *axis mundi*. Z powodzeniem czyni to Henryk, kiedy sprawuje władzę jako tyran, a nawet wcześniej — wydobywając rodziców i Mańkę z bezkształtu ciemności (oświecła ich lampą, podnosząc w górę rękę).

Choć Henryk za nic ma ojcowskie symbole władzy królewskiej, po zagarnięciu władzy zasiada jednak na tronie. Korona nie uczyni królem tego, kto ją nosi, jest tylko jednym z atrybutów i symboli władzy królewskiej. W starożytnej Grecji korona miała postać wieńca z liści laurowych bądź dębowych, służyła jako nagroda dla zwycięzcy w igrzyskach sportowych, albo też jako nakrycie głowy kapłanów. W cesarskim Rzymie zaś stała się ulubionym nakryciem głowy cesarza Augusta, wcześniej służyła jako wyróżnik szczególnych zalet cywilnych i wojskowych. W świecie chrześcijaństwa cierniowa korona urosła do rangi symbolu śmierci i męczeństwa Chrystusa Króla, była też symbolem zwycięstwa chrześcijanina nad śmiercią. Korona opasuje głowę władcy, ma kształt kolisty, ponieważ zaś „koło jest idealną figurą wyrażającą pełnię, korona symbolizuje zarazem doskonałość i całość. Jest wizerunkiem nieba lub słońca, zwłaszcza wówczas, gdy wykonano ją ze złota, metalu królewskiego, a obraz ten staje się jeszcze wyraźniejszy, gdy z obręczy wyrastają szpice lub promienie [...]”³⁸.

Henryk i Ignacy panują w pałacu, znamy jego salę tronową, w której są kolumny. To w niej właśnie ma odbyć się uroczystość ślubna Henryka i Mani. Karczma, przemieniona w królewską siedzibę, staje się centrum monarchii,

³⁶ Tamże, s. 178.

³⁷ Tamże, s. 179.

³⁸ Tamże, s. 193.

jednak z pałacu króla Ignacego nie prowadzą żadne drogi, a jeśli już jakąś odnajdziemy, to zaprowadzi nas ona donikąd. Pałac nie może istnieć bez władcy, ten zaś potrzebuje dworu i wiernych zauszników. W pałacu tyrana zaś niezbędni są ci, którzy bezwzględnie wykonają każdy jego rozkaz. Jednak dwór szybko staje się przekleństwem władcy: „życie na pokaz, nagromadzenie dóbr, pycha zrodzona z pochlebstw prowadzą do tego, że król staje się zupełnie kimś innym, niż powinien”³⁹.

Król upokorzony, czyli błędzić jest rzeczą ludzką. W akcie pierwszym dramatu Witolda Gombrowicza bierzemy udział w powitalnej wieczery wydanej przez rodziców dla Henryka i Władzia. Podczas kolacji Ignacy ostrzega syna, by nie rozpoczął posiłku przed ojcem, zarazem jakby mu pochlebiając: „Wstrzymaj się z łyżką, bo ja jeszcze nie podniosłem do ust łyżki moji. [...] ty przywiązanym i zacnym jezdeś młodzieńcem, a zatem nie będziesz wyprzedzał w jedzeniu rodzica swojego, który cię spłodził...” (Ś,I,142–143). Dialog syna z ojcem stanowi raczej dwa odrębne monologi — Ignacy zaczyna „prawić morały” dotyczące synowskiej czci należnej ojcu. Za chwilę grozi strasznymi konsekwencjami złamania tabu. Za ojcobójstwo grozi całkowite wykluczenie ze społeczności. Henryk jednak zdradza ojca, zabierając mu tron i władzę królewską.

Niewierni dworzanie snujący spisek wypuszczają z lochu groźnego Pijaka, który grozi królowi „dutkanieciem silnym Palicem”. Dworzanie stwierdzają: „Król osłabł! Król jest chory!” (Ś,I,180). Chory, wedle słów Władzia, jest też Henryk, który stał się tyranem. Na jego wątpliwości, rozterki i pytania przyjaciela powiada: „Myślę, że jesteś chory”. Ignacy, upokorzony przez syna jako król i ojciec, ostrzega go: „Temi słowami otwierasz wrota straszniemu nieszczęściu, co z głębi samy dmie...” (Ś,III,218). I rzeczywiście potwierdza się profetyczne przesłanie Ignacego. Naruszenie prawa naturalnego i porządku rzeczywistości powoduje nadejście chaosu: wybucha wojna. Ojciec odradza Henrykowi ślub z Manią i dodaje, że narzeczona już dawno go zdradzała. Wkrótce nowy król zabije swego jedyne go przyjaciela Władzia, a zamiast ślubu odbędzie się pogrzeb. Podważanie ojcowskiej władzy i czci w przypadku Henryka staje się zamachem stanu, który omal nie kończy się królobójstwem. Choć przecież można powiedzieć, że czyn Henryka jest jednak symbolicznym uśmierceniem Ignacego, skoro całkowicie niszczy urząd i autorytet zarówno króla, jak i ojca.

Wiele opowieści i mitów różnorodnych kręgów kulturowych (od Europy po Afrykę) zawiera w sobie motyw strachu ojca przed synem, oddalenie go i późniejszy jego powrót, kiedy zabija ojca, by przejąć władzę. Zmiana dokonuje się na zasadzie konfliktu społecznego i obyczajowego — proroctwo przepowiadaające to wydarzenie pojawia się w mitach ludów znających patriarchalne formy organizacji społecznej i państwowej. Henryk nie jest ucieleśnieniem archetypu Edypa, nie żeni się przecież nie tylko z własną matką, ale i nawet z Manią, nie

³⁹ Tamże, s. 163.

zabija też ojca. Ignacy zostaje poniżony, ale Henryk poniża również sam siebie jako człowieka. Nie tylko przez odrzucenie tradycyjnej moralności i popadnięcie w pustkę egzystencjalną. Imperator i okrutny samowładca dobrowolnie oddaje się we władanie dotyku rąk swych poddanych, mówiąc: „Niech wasze ręce mnie... dutkną...” (Ś,III,258). Tym samym uznaje siebie winnym zbrodni i rezygnuje z urzędu króla.

Król sam sobie wymierza karę, czyli pogrzeb Władzia. Henryk łamie tabu nietykalności króla Ignacego i burzy uświęconą władzę ojca nad synem. Konsekwencją uwięzienia i pobicia rodziców jest wybuch wojny, której Henryk nie przyjmuje do wiadomości. Naruszenie kulturowego tabu i norm społecznych rodzi dramatyczne konsekwencje. Prawdziwy król „jest tego w pełni świadom, wyznaje swoją winę, prosi Boga o wybaczenie albo też sam wymierza sobie karę”⁴⁰. Henryk — tyran i samowładca — nie prosi o przebaczenie nikogo, ani Boga, ani poddanych. Przyjmuje jednak na swe ramiona ciężar konsekwencji i świadomość zła, jakie uczynił. Abdykując, zdaje się na łaskę i niełaskę swych poddanych — sam wymierza sobie karę, a ślub, będący osią i tytułem dramatu, nie spełnia się. Podobnie jak władza króla-tyrana, ślub jest tylko uludą, normatywno-kulturową konwencją, którą bohater odrzuca: „Teraz podchodzę do niej tu zaraz zrobię z niej, zrobię z niej sobie jak ja chcę, jak mnie się zechce... wezmę i poślubię sobie ja ją sobie... z całą potęgą... Ale co to ja chciałem powiedzieć? Coś chciałem powiedzieć i zapomniałem. [...] Aha! Zdaje się, że nic z tego nie będzie, bo... Już nie mam ochoty...” (Ś,III,256). Zamiast ślubu będzie pogrzeb, ciało Władzia w żałobnym orszaku jest wynoszone ze sceny. Ze wznoszonego przez Henryka kościoła międzyludzkiego pozostają ruiny, które właściwie towarzyszyły nam od początku dramatu. To, co próbował stworzyć Henryk, nie stało na opoche. Henryk mówi, że nie jest za nic odpowiedzialny, nie rozumie własnych czynów i słów:

„Kto z was twierdzi, że rozumie, ten kłamie!
Wy nic nie wiecie
Podobnie jak ja!
My tylko, łącząc się pomiędzy sobą, wciąż w nowe układamy się kształty [...] Niepojęta melodia! Obłądny taniec! Niejasny marsz!
I ziemski, ludzki kościół
Którego jestem kapłanem!” (Ś,III,257)

PODSUMOWANIE, CZYLI HENRYK W ŚRODKU NIE-DOMU I NIE-KRÓLESTWA

W kulturach archaicznych dom był traktowany jako uświęcona, znacząca przestrzeń ekumeny, z wyznaczonymi wyraźnie granicami i mentalnym centrum, był niezbędny każdej wspólnoty, która darzyła go szacunkiem, otaczała wieloma tabu i chroniła przed zgubnym wpływem *orbis exterior*. Niezmiernym

⁴⁰ Tamże, s. 68.

szacunkiem i wciąż obdarzano również postać króla, stanowiącego w tradycyjnych wyobrażeniach środek królestwa i świata.

Zarówno dom, jak i postać króla są dla Witolda Gombrowicza polem do polemiki z tradycyjnym wymiarem kultury. Symbolika domu i króla, a także rytuał ślubu, są sprowadzane do negacji ich tradycyjnych kulturowych wymiarów. Gombrowicz tworzy świat pozbawiony centrum, odwiecznego *axis mundi*. Król nie jest osią wszechświata, nie jest ani święty, ani mocny. Jego urząd jest tylko społeczno-historyczną konwencją kultury. Dom zaś nie jest ostoją wspólnoty.

Los, jaki zgotował swemu bohaterowi Gombrowicz, pokazuje bezradność człowieka wobec otaczającej go rzeczywistości (również tej międzyludzkiej) i nicości wszechświata pozbawionego tradycyjnych (etycznych i ontologicznych) punktów odniesienia. Jako spadkobierca tradycji szlacheckiej traktuje w *Ślubie* postać króla z wyraźną kontestacją. Jak pisze Edmund Lewandowski, w charakter narodowy Polaków wpisana jest szczególna skłonność do anarchii i podejrzliwość wobec autorytetów, a historyczna, szlachecka „programowa nieufność do króla” ma swoje korzenie w meandrach naszych dziejów i kultury⁴¹.

Prometeusz w okowach Ajschylosa stał się punktem wyjścia literackiego wątku buntu człowieka przeciw niesprawiedliwości bogów i wyzwania rzuconego niebu — od czasów romantyzmu zwanego prometeizmem. Mit ten może poszczycić się wspnianiałym potomstwem literackim, jak choćby Shelley czy — z bliższej nam literatury narodowej — Mickiewicz i jego *Wielka Improwizacja z Dziadów*. Nieco prometejskich cech przydaje swemu bohaterowi w *Ślubie* Gombrowicz. Samobójstwo wymuszone na Władziu przez Henryka nie jest oczywiście tym samym co matkobójstwo Orestesa. Problem winy i kary jest tu jednak wspólny, jak toposy losu, konieczności i klątwy. Oczywiście, ta wiecznie aktualna tematyka zajmuje również Gombrowicza, podobnie jak wielkość człowieka walczącego z nieuchronnym losem i nieskuteczność tych zmagani — temat podejmowany przez Sofoklesa w *Królu Edypie*. Jeśli mądry Edyp, który rozwiązał zagadkę Sfinksa, odgadł też swą własną tajemnicę i tym samym sprowadził na siebie zgubę, to czym jest mądrość człowiecza? To samo pytanie pada w *Ślubie*. Również dla Gombrowicza właściwą mądrością jest godne poddanie się przez człowieka woli losu i niewykraczanie poza ludzką miarę — do takiego wniosku może skłonić nas finałowa scena *Ślubu*. Grecka tragedia zawsze była obrazem ludzkiego życia, nie przestając być nauką dla człowieka. Los ludzki wraz z jego uniwersalnymi dramatami ukazany jest w jaskrawych przykładach opartych na micie. Mit stał się pretekstem, najwygodniejszą formą do dyskusji na temat najważniejszych spraw życia: stosunku do świata i praw nim rządzących, jego norm i wartości, kręgów społecznych i rodziny, wolności i przymusu, istoty człowieczeństwa i boskości. I w tym sensie Gombrowicz czerpie z trady-

⁴¹ E. Lewandowski, *Charakter narodowy Polaków i innych*, Aneks, Londyn–Warszawa, 1995, s. 201.

cji greckich tragedii, posługując się przy tym mechanizmem groteski, służącym mu do polemiki z kulturą tradycyjną.

HOW GOMBROWICZ PLAYS WITH SYMBOLS:
“WEDDING” FROM AN ANTHROPOLOGICAL PERSPECTIVE

Summary

The author of this article analyzes the ways in which Witold Gombrowicz played with traditional culture in his play *Wedding*. Gombrowicz polemicizes with traditional culture by using aspects of the grotesque, reversal of traditional meanings and depreciation of symbols, as well as with its symbolic spheres, such as home, king and marriage. Gombrowicz creates a world that is deprived of a center, the eternal *axis mundi*. The king does not symbolize the embodiment of a cosmic tree, nor is he holy, nor powerful. His office is only a social and historical cultural convention. Home is not the foundation of a community. The fate that Gombrowicz prepared for his protagonist shows how man is helpless in the face of the reality that surrounds him, including the human one, and in the face of the void of a universe deprived of traditional (ethical and ontological) points of reference.

For Gombrowicz, drama — or more generally, art — is a place to search for cultural dimensions outside the traditional norms. This search is permeated with a sense of the tragedy of human existence, just as in all of this author’s works.

Key words/słowa kluczowe

Witold Gombrowicz; traditional culture / kultura tradycyjna; modern culture / kultura współczesna; Stranger / Obcy; symbol / symbol; *sacrum*; *profanum*; *rites de passage*