

PIOTR SADZIK Uniwersytet Warszawski

TRZEŹWIĄCY SPIRYTUS NOWOCZESNOŚCI, ALBO SKĄD SIĘ WZIAŁ PIJAK W „ŚLUBIE” WITOLDA GOMBROWICZA

„Jeśli chodzi o możliwość powiedzenia wszystkiego w jednej tylko książce, dla mnie najważniejszym dziełem pozostaje *Ślub*”¹ – taki autokomentarz mógłby wydać się apodyktyczny, gdyby nie to, że dramat Witolda Gombrowicza faktycznie cechuje niebywały rozmach. Podstawowym tematem *Ślubu*, zgodnie z wyjątkowo precyzyjną definicją samego autora, miałyby być bowiem „mechanizmy nowoczesnego stawania się człowieka i ludzkości” (T 87)². Tym samym nowoczesność oraz towarzyszące jej przemiany form upodmiotowienia wyznaczałyby oś problemową *Ślubu*. Nie będzie zaś przesadą uznanie, że autorska wizja nowoczesności ma kluczowe znaczenie dla całego Gombrowiczowskiego projektu egzystencjalno-literackiego³. Gombrowicz widział w nowoczesności gwałtowny żywioł, który kompleksowo prze-modelował potencjał ludzkich zdolności poznawczych, dokonując transformacji podmiotu, a także wpływając na jego relacje z rzeczywistością. O wadze tego epokowego przełomu, który zburzył „stary porządek metafizyczny”, pisarz zaświadczał z ekstatycznym entuzjazmem:

cóż za wspaniałość! Nic bardziej wstrząsającego niż widok zrywania przez ludzkość wszystkich kotwic w ciągu ostatnich dwóch stuleci, aby ze statyki przejść w absolutną dynamikę – od człowieka i świata danych do człowieka i świata podległych nieustannemu stwarzaniu się – niczym okręt wypływający z portu na pełne wody. Zburzywszy sobie niebo, zburzywszy w sobie wszelką stałość, sami sobie objawiliśmy się jako nieobliczalny żywioł [...]. [D 136]

Diagnoza jest jasna. Nowoczesność to dla Gombrowicza moment odkrycia niepowstrzymanej dynamiki, której nie da się opanować przez porządek narzucanych na nią statycznych reguł. To chwila, kiedy przechodzimy od świata wartości pewnych do takiego, w którym podlegają one plastycznemu ludzkiemu stwarzaniu, nieogłądającemu się już na transcendentne sankcje. Wraz z tym światem wyłania się

¹ P. Sanavio, *Forma i rytuał*. W zb.: *Gombrowicz, filozof*. Wybór, oprac. F. M. Cataluccio, J. Illg. Kraków 1991, s. 31.

² Skrótem T odsyłam do: W. Gombrowicz, *Testament. Rozmowy z Dominique de Roux*. Posłowia: D. de Roux, *Gombrowicz – odprężenie i napięcia* (przeł. I. Kania). – J. Franczak, *Gombrowicz versus Gombrowicz*. Kraków 2012. Cytaty z innych utworów W. Gombrowicza opatruję skrótami: D = *Dziennik 1953–1969*. Pośl. J. Franczak. Kraków 2012; P = *Polemiki i dyskusje*. Kraków 2004; Ś = *Ślub*. W: *Dramaty*. Pośl. J. Franczak. Kraków 2012. Po skrócie podaję numer strony.

³ Zob. M. Bielecki, *Widma nowoczesności: „Ferdynand” Witolda Gombrowicza*. Warszawa–Wrocław 2014. – M. Werner, *Wobec nihilizmu. Gombrowicz – Witkacy*. Warszawa 2009.

pojedyncza jednostka pozbawiona stacjonarnych usytuowań i zrywająca więzy zależności od tradycji, wspólnotowych tożsamości oraz religii. Taką właśnie wizję emancypacji człowieka, który objawia się wreszcie w autonomii samostanowienia, Gombrowicz wita gorączkową ekstazą. A jednak gdyby w tym miejscu zakończyć rekonstrukcję, byłaby ona daleka od kompletności. Gombrowicz, ten arcy mistrz dialektyki, nie pozostawiał własnego entuzjazmu bez kontry. Jak stwierdzał: „Odkąd wola życia, podniesiona do swego maksymalnego napięcia, poczęła siebie pożerać” (D 50), musimy zyskać „możność odwrotu”, „wycofać się, gdyśmy zabrnęli” (D 140). Jeśli nowoczesność, która zgodnie z Kantowską maksymą obiecywała wyprowadzenie człowieka z „niezawinionego dzieciństwa”, a zatem mocą rozumu pragnęła przegnać zawiadujące dotąd ludzkim losem siły natury, okazuje się teraz miejscem, gdzie samostanowienie wyradza jedynie nowe postacie zniewolenia, to należy zająć wobec niej stanowisko subtelnie dialektyczne. Ocalić pojedynczość w dobie nowoczesności oznaczałoby ani nie roić o antynowoczesnym regresie (skoro wraz z nową epoką doszło do wyłonienia się owej pojedynczości), ani nie zdawać się na nowoczesność w jej zaistniałych formach (skoro idea suwerennego „ja” wydaje się tylko perwersyjną neutralizacją indywiduum), ale pozostać hipernowoczesnym w odrzuceniu przedustawnych zasad, a zarazem kontrować wytwarzany w tym akcie potencjał jednostkowej samowoli. Krystalicznie czystym i arcydzielnym wyrazem tej ambiwalencji tkwiącej w stosunku Gombrowicza do nowoczesności stanie się właśnie *Ślub*.

Zanim przejdę do kwestii nowoczesności, warto zauważyć, że matrycę problemową dramatu tworzy ściśle krzyżowanie się dwóch planów: historycznego i meta-historycznego. Na tym pierwszym widzimy zarejestrowany z czułością sejsmografu moment dziejowy, w którym powstał *Ślub*. Zarysy tekstu wyłaniają się zaś jeszcze w trakcie drugiej wojny światowej („*Ślub* zacząłem już podczas wojny”, T 82), by finalnych kształtów nabrać tuż po jej zakończeniu. W efekcie dramat można uznać za najbardziej bezpośrednią odpowiedź pisarza na historyczną cezurę 1945 roku. Doraźne wydarzenia stają się dla Gombrowicza pryzmatem, w którym dokonuje się kulminacja i kondensacja całego doświadczenia nowoczesności. Dopiero uchwycenie nierozłączności obydwu planów pozwala na poprawną rekonstrukcję zawartości problemowej *Ślubu*. Jego recepcja zbyt często jednak wiązała się z kwestionowaniem ich istnienia: „historyczny czas i historyczne miejsce nie zostały dokładnie wskazane. A więc dramat z historii najnowszej? Nie!” – pisał Michał Głowiński w tekście inicjującym gombrowiczologiczną dyskusję o utworze, obóz wojskowy we Francji kojarząc z „kronikami historycznymi Szekspira”⁴. Sam Gombrowicz zaznaczał w uwagach wstępnych do dzieła, że Henryk, bohater *Ślubu*, jest „żołnierzem we Francji podczas ostatniej wojny” (Ś 109). Tę wskazówkę autor rozwijał w *Testamencie*, nazywając Henryka „żołnierzem polskim podczas ostatniej wojny, gdzieś we Francji, w wojsku francuskim, walczącym z Niemcami” (T 85)⁵. W artykule zatytułowanym bezceremonialnie *Jaki jest sens „Ślubu”* Gombrowicz stwierdzał otwarcie:

⁴ M. Głowiński, *Komentarz do „Ślubu”*. W: *Gombrowicz i krytycy*. Wybór, oprac. Z. Łapiński. Kraków 1984, s. 641.

⁵ Zob. też C. Schmitt, *Hamlet albo Hekuba. O historii, która uderzyła się na scenę*. Przeł. P. Graczyk. „Kronos” 2008, nr 3, s. 18.

„sztuka ta, napisana w 1947 roku, jest ściśle związana z krwawą historią owych lat” (P 137). Odpowiadając zaś na nieporozumienia towarzyszące recepcji dramatu, podkreślał zasadność tropu interpretacyjnego, który dokonywałyby historycznej konkretyzacji *Ślubu*: „I gdyby widz, oraz krytyk, ściślej związał te senne obrazy z rzeczywistością Historii Oszałałej owych lat wojny i terroru, niejedno stałoby się mniej fantastyczne” (P 138)⁶. Na początek połączmy więc obrazy dramatu z doraźnością planu historycznego, na którym się on rozgrywa.

Nieprześlona rewolucja

Ślub – powiada zwięźle Gombrowicz – „to dramat człowieka współczesnego, którego świat został zrujnowany” (D 101), sztuka pozwalająca dojść do głosu „niepokojom bardziej zasadniczym człowieka współczesnego na przełomie epok” (T 85). *Ślub* stanowi zatem reakcję na czas kryzysu, na doświadczenie liminalnej „międzyepoki”, gdzie niedawne formy życia uległy destrukcji, od kiedy historia objawiła się wyłącznie jako „pole bitwy”⁷. Akcja dramatu rozpoczyna się na zgłiszczach kościoła i to właśnie wśród wojennych ruin tuła się Henryk: „wróciłem z wojny!” – wykrzykuje (Ś 120). Powrót z frontu nie oznacza jednak reintegracji, nie odwołuje w sposób magiczny wyrwy w poharatanych wojennymi wypadkami „ja”, nie przenosi w przytulność własnych kątów. To, co domowe, objawia upiorną obcość. Dom jako miejsce zakładanej intymności przemienia się (jesteśmy w końcu we śnie) w niedającą się oswoić przestrzeń tranzytową, a konkretnie w obskurną karczmę:

(Wyłania się pokój; pokój jadalny wiejskiego dworu w Polsce, ale jakby przerobiony na szynk)

WŁADZIO *(z pewną trudnością)*

Słowo daję, ten pokój mi coś przypomina... Trochę podobny do jadalnego pokoju w Małoszycach... [Ś 115]

Choć Małoszycom – dworowi, w którym urodził się Gombrowicz – oszczędzono funkcji szynku, po wojnie podzieliły one los innych posiadłości ziemskich. Dobra Gombrowiczów rozparcelowano już jesienią 1945, ich dawni właściciele zostali zaś wywłaszczeni, po czym otrzymali (jak wszyscy posiadacze ponad 50-hektarowych majątków) zakaz zbliżania się do własnego mienia. Ogołocony z biblioteki oraz dóbr ruchomych dwór w Bodzechowie zamieniono m.in. w biuro Polskiej Partii Robotniczej i kwaterunek dla grupy pogorzalców, majątek wsolski przekształcono w posterunek policji, a następnie w dom starców⁸. Pauperyzacja bohaterów *Ślubu* niepokojąco przypomina losy członków rodziny Gombrowicza. Rewolucja, do jakiej doszło pod nieobecność Henryka/Gombrowicza, faktycznie doprowadziła ich krewnych

⁶ Wyjątkiem wśród komentatorów był J. Kott (*Gęba i grymas*. W: *Pisma wybrane*. T. 2: *Teatr czytany*. Wybór, układ T. Nyczek. Warszawa 1991, s. 300), który uważał, że Henryk „jest polskim żołnierzem w czasie ostatniej wojny. Można nawet podać dokładnie, gdzie i kiedy”. Dodawał, jeszcze mocniej konkretyzując akcję: „*Ślub* mógłby dziać się wszędzie i nigdzie, ale ten *Ślub* zaczyna śnić się Henrykowi we Francji. [...] W czerwcu 1940 r., w czasie klęski Francji pod Dunkierką, gdzie rozbite polskie oddziały próbowały się rozpaczliwie ewakuować do Anglii”.

⁷ Zob. E. Traverso, *Historia jako pole bitwy. Interpretacja przemocy w XX wieku*. Przeł. Ś. F. Nowicki. Warszawa 2014.

⁸ Zob. K. Suchanow, *Gombrowicz. Ja, geniusz*. T. 2. Wołowiec-Warszawa 2017, s. 44.

do społecznej degradacji. W poprzedniej wersji rzeczywistości byli oni uprzywilejowanymi posiadaczami symbolicznego mandatu, w obecnej – przetrąconą świadomość wyrażają w bełkotliwie jazgoczącym języku wulgarnych karcmarzy. Pod kostiumem parodii, jak zwykle u Gombrowicza, kipi otchłań przemocy: brutalnych wojennych porządków („Tyłu już nawieszali w ostatnich latach”, Ś 193), społecznej rewolucji, do której elementów należało wywłaszczenie ziemiaństwa (ziemianie karcmarzami). Rzeczywistość tę podminowuje śmierć (Henryk pyta: „Znajomi żyją?”, Ojciec odpowiada: „Niekórzy” <Ś 128>), permanentne trwanie sytuacji ekstremalnej, zaludnionej ludźmi poharatany:

HENRYK (*swobodnie, głośno, teatralnie*)
Najwidoczniej nie wytrzymali i zwiariowali
W ciągu tych długich i okropnych lat.
Ano, to trudno. [...]

WŁADZIO (*idem*)
[...] Co najmniej połowa
Ojców i matek powariowała, nie mogąc
Wytrzymać cierpień, dolegliwości i chorób
Ja sam wiele znam takich wypadków. [Ś 122]

Restytucja ziemiańskiego życia przeprowadzana przez postacie *Ślubu* dokonuje się więc w obliczu rewolucyjnych przemian i wobec zniszczenia całego dotychczasowego pola symbolicznego. Szumne ceremoniały, które lada chwila zostaną wskrzeszone, będą miały na celu wymazanie śladów wojennej opresji i wojennego poniżenia: powitalny poczęstunek składa się z „zupy z koński kiszki i koci szczyny” (Ś 124), do której podaje się „wendliny koci” (Ś 128).

W ten sposób Gombrowiczowi, posługującemu się zresztą dekoracjami snu⁹, jako jednemu z nielicznych udało się zarejestrować i zdiagnozować proces dopiero niedawno rozpoznany przez Andrzeja Ledera, określony mianem „prześnionej rewolucji”¹⁰. Ogromna, a także drastyczna społeczna metamorfoza, odbywająca się pod dyktando przemocy i przebudowująca całe pole symboliczne wraz ze wszystkimi stosunkami hierarchii oraz własności, przemiana wykazująca cechy rewolucji, której zaczynem byłaby druga wojna światowa, jak twierdzi Leder, nie przeniknęła na poziom wspólnotowej świadomości, nie została doznana przez Polaków – rozumianych jako podmiot zbiorowy – którzy szczelnie odgradzili się od niej różnymi ochronnymi barierami. W konsekwencji pole symboliczne, organizujące dotąd sposób percypowania świata, choć unicestwione, zapewniło sobie dalsze, paradoksalne, widmowe

⁹ Sporo napisano o szacownych parentelach, w które wchodzi tym samym Gombrowicz. Prawdopodobnie jednak nikt nie zwrócił uwagi, że sprawa ta miała znacznie mniej okazałą podszewkę. Zmagający się z narastającą biedą Gombrowicz około 1941 roku postanowił dla zarobku przełożyć na hiszpański międzywojenną ramotę – A. Cwojdziańskiego *Freuda teorię snów*. Po tym dramacie dziedziży *Ślub* kilka rozwiązań, m.in. modelunek postaci i psychoanalityczną ramę pojęciową. Wzmianki o tłumaczeniu sztuki Cwojdziańskiego znajdziemy m.in. w *Kronosie* W. Gombrowicza (Wstęp R. Gombrowicz. Pośl. J. Jarzębski. Przypisy R. Gombrowicz, J. Jarzębski, K. Suchanow. Kraków 2013, s. 101) czy w jego listach do J. Wittlina pisanych podczas wojny (W. Gombrowicz, *Walka o sławę. Korespondencja. Cz. 1: Józef Wittlin, Jarosław Iwaszkiewicz, Artur Sandauer*. Układ, przedmowy, przypisy J. Jarzębski. Kraków 1996, s. 9).

¹⁰ A. Leder, *Prześniona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*. Warszawa 2014.

trwanie. Do włączenia *Ślubu* w ten atrakcyjny kontekst skłaniają zresztą dobitne komentarze Gombrowicza, który w opisie przemian z lat 1939–1956 posługiwał się wytrwale pojęciem rewolucji (D 325). Inscenizując więc powszechne prześnięcie rewolucji przez swoich rodaków, Gombrowicz dał dowody, że sam jej absolutnie nie prześnił. Chociaż opowieść o tym, jaki wpływ na polską powojenną świadomość zbiorową mogłoby wyrzucić wystawienie *Ślubu* w latach tużpowojennych¹¹, mieści się jedynie w sferze spekulacji, ładunek oferowanych przez Gombrowicza obrazów każe widzieć w dramacie ważną i przeoczoną scenę doświadczenia zbiorowego. Jeśli bowiem rewolucję prześniono, prześnione musiały zostać również wszystkie te sygnały, które wzywały do pobudki, tzn. prezentowały świadomość charakteru dokonujących się przemian. Wynikająca jednak z owego zbiorowego prześnienia nieumiejętność skonfrontowania się z własną, realną historią popycha u Gombrowicza (podobnie jak u Ledera) polską wspólnotę ku kalekim fantazmatom, które na powrót zaczynają organizować jej rzeczywistość podług dominant dawnego porządku.

W *Ślubie* niezgoda na terażniejszość w postaci, jaka wyłoniła się pod wpływem przemian historycznych, skutkuje całym repertuarem mechanizmów obronnych, służących jednostkom do utwierdzenia się w przekonaniu o możliwości reintegracji strzaskanego świata. Odtwarzanie hierarchii i ustanawianie porządkujących osi następuje w dramacie już w scenie spotkania Henryka z rodzicami: „lepi bez krzyków” (Ś 117), „Z szacunkiem... z poważaniem” (Ś 118), „Nie można tak” (Ś 121), „ale żeby przyzwoicie, z poszanowaniem...” (Ś 123), „Nie waż się...” (Ś 141), „nie wypada” (Ś 147) – każdy z takich zwrotów, pozbawiony już wprawdzie znamion prawomocności, odwołuje się do niesprecyzowanych zasad, w których obowiązywanie pragnie się jednak wierzyć. W ten sposób rekonstrukcja dawnych norm tworzy azył społecznego rytuału, dzięki niej przedłużane jest trwanie wielowiekowego habitusu: organizuje się wieczerzę, bo „tak bywało od wieku wieków, amen, w naszy rodzinie” (Ś 123); do stołu nie można „byle jak dostąpić...” (Ś 123) i należy respektować zachowywaną na siłę i tym bardziej arbitralną hierarchię: „Wstrzymaj się synu z łyżką swoją, bo Ojciec twój jeszcze nie podniósł do ust łyżki swej” (Ś 125). Senna atmosfera dramatu oferuje bohaterom możliwość wyżywiania się w kojącej fantazji, która restytuuje przeszłość, przywracając dawne czasy i wymazując „poniewierkę” (Ś 151): „Muzyka gra, a pary rzędem suną / Jakby na balu jakim! Dawne czasy!” (Ś 151). Pierwszą reakcją na doświadczenie rozpadu oswojonego modelu rzeczywistości jest zatem próba wiernego odtworzenia przeszłości. To dlatego wizyta Henryka u „wysadzonych z siodła” rodziców przeistacza się w powtórkę ich poprzedniego, ostatniego spotkania przed wojną. Detaliczność rekonstrukcji ma na celu unieważnienie wszystkiego, co przydarzyło się później. Stawką okazuje się przywrócenie niczym niezaburzonej przeszłości, równoważne z odzyskaniem poczucia skonsolidowanej tożsamości, której zwornikiem i gwarantem jest pamięć: „Czy pamiętacie? / Pamiętny wieczór ten, ostatni / Nasz wspólny wieczór?” (Ś 132). W odpowiedzi zgromadzeni usiłują w najdrobniejszych szczegółach powtórzyć swoje dawne gesty:

¹¹ Pierwszy spektakl, o mocno ograniczonym, bo akademicko-lokalnym kręgu oddziaływania, to dopiero rok 1960 i inscenizacja Studenckiego Teatru Gliwice w reżyserii J. Jarockiego.

OJCIEC

Ja tu siedziałem.

WŁADZIO

A ja tu... tutaj na tym krześle, bo patrzyłem w okno i mówiłem, że muchy. Jak to teraz wszystko się przypomina!

[...]

OJCIEC

Ja coś mówiłem, ale już mnie z głowy wypadło.

MATKA

Ty pamięci nie masz, ale ja mam... Coś mówił, ale co? A! Powiedział „rękaw”... nic tylko to „rękaw”, bo akurat wtenczas rękawem o salaterkę zawadził.

OJCIEC

To, to, to! Powiedziałem „rękaw”, słowo honoru! Nadzwyczajną masz pamięć.

HENRYK

A ja wtenczas palcami zacząłem bębnić po stole i powiedziałem: „za trzy miesiące mój ślub”. [Ś 132]

To w takich dekoracjach, pośród gestów, które starają się, siłą rzeczy nieporadnie, wskrzesić minione czasy, Gombrowicz wprowadza na scenę tytułowy problem dramatu. Przygotowania do ślubu rozpoczęły się jeszcze przed wojną, nie doszedł on jednak do skutku z powodu jej wybuchu. Ślub staje się więc węzłowym zagadnieniem utworu właśnie dlatego, że to nieodbyta ceremonia wskazuje na wojenną wyrwę, która rozbiła ciągłość doświadczenia i integralność jednostek. Ślub, uroczystość ustanowienia prawnych więzi, funkcjonuje w konsekwencji jako metonimia podmiotowej spójności, a w sytuacji jego niedokonania – podmiotowego pęknięcia. Celem działań postaci dramatu, marzących o odzyskaniu poczucia integralności, mimo że „Ślub przepadł. Skończył się. [...]” (Ś 133), musi stać się więc ziszczenie nieziszczonego ślubu. Za pomocą tej złożonej operacji można by przetrząsnąć pomosty między mozolnie odpominanym „dawniej” a „teraz”, szczelnie klajstrując dzielącą je wyrwę, co równałoby się reperacji pęknięć podmiotowych. Jedynie przeprowadzenie niebyłej ceremonii ślubnej pozwoli na iluzoryczne podtrzymanie przerwanej przez wojnę ciągłości ról społecznych i tożsamości.

Ale żeby to się udało, nie wystarczy zadowolić się zorganizowaniem ślubu w powojennym „teraz”, ślubu wprawdzie odwleczonego z powodu wojny, który wreszcie, choć z opóźnieniem, doszedłby do skutku. Ślub poniewczasie w żaden sposób nie unieważniłby pęknięć podmiotowych. Stawką jest wzięcie „teraz” tamtego niedokonanego ślubu, by odwołać jego nieziszczenie, wyznaczające miejsce luki rozbijającej spójność świata. O ile do tej pory postacie uczestniczyły w pieczołowitej rekonstrukcji dawnego, w sumiennym wykonywaniu gestów już wykonanych, o tyle w ślubie, którego zapragnie zaraz Henryk, chodziłoby o niemożliwe dokonanie tego, co się nie dokonało. W przeciwieństwie do rytuałów niezdarnie odtwarzających przeszłość i wyczerpujących się w krzepiącej iluzji powrotu do życia „jak dawniej”, ślub nie byłby więc „powtórzeniem, lecz rzeczywistym stworzeniem czegoś nowego, łączącym zarazem przeszłość z przyszłością”¹².

¹² M. Sugiera, *I staw się przede mną. Przedstawienie przeszłości w polskim dramacie współczesnym*. W zb.: *Dramat polski. Interpretacje. Cz. 2: Po roku 1918*. Red. J. Ciechowicz, Z. Majchrowski. Wstęp, posł. D. Ratajczakowa. Gdańsk 2001, s. 177.

Ślub odgrywałby zatem rolę niezbywalnie kompensacyjną, pozwalałby anulować wszystko to, co się wraz z wojną zdarzyło, i uzyskać złudne wrażenie ciągłości z już teraz nietkniętą oraz niezaburzoną przeszłością. Paramagiczna funkcja ślubu miałyby więc polegać na transformacyjnym potencjale, który przejawia się w zdolności (realizującej się w obszarze fantazji) do wymazania traumatycznego „teraz” i do zastąpienia go nienaruszonym „kiedyś”: „pochód ten do dawnej wiedzy mnie dziewczynki” (Ś 151). Ażebym jednak ślub doszedł do skutku, trzeba przywrócić poszczególnym postaciom status, jaki miały one przed wojną, która roztrzaskując spójność podmiotów, rozbiła też narcystyczne fantazje o niezaburzonej całości: „ty mnie [...] przywrócisz dziewczynę moją [...] żeby przyzwoicie... żeby jak się należy było... [...] Narzeczoną moją mnie przywrócisz! [...] Ślub mnie dasz przyzwoity... porzondny ślub jak zawsze w naszym rodzinie bywało... Jak dawniej! Wszystko jak za dawnych czasów!” – mówi Henryk do Ojca (Ś 148).

Co stoi na przeszkodzie „porzondnego ślubu”? „Ale powiedzcież mi, ciekaw byłbym... co się też stało z Manią, no chyba wiecie, z Manią?” – wypytuje Henryk rodziców-karczmarzy o swoją narzeczoną (Ś 128). Jak o wszystkim, co zaszło, o losach dziewczyny dowiadujemy się tylko z niejednoznacznych aluzji, elips i domyslników:

OJCIEC

To dziewczyna do posługi, Henryk.

MATKA

Zgodziliśmy ją... do wszystkiego... [Ś 129]

– mówią rodzice, wyrażając zarazem przemilczeniem rozmiar krzywd zaznanych przez narzeczoną Henryka:

OJCIEC

To dziwka do służenia zwyczajnego.

MATKA

Ona służy. Gościom. [Ś 129]

Jednostkowy los Mani okazuje się elementem powszechnej czy wręcz globalnej wojennej hekatombi kobiet¹³: „Miliony dziewczyn ta sama / Spotkała przygoda” (Ś 130). W naznaczonym przemocą świecie rojenie o absolutnej integralności podmiotowej, nie mogąc zaspokoić się w inny sposób, wyszukuje dla siebie zastępcze realizacje, fetyszyzując i uświęcając jedyne dostępne formy niepokalanania. Jeśli ślub jest tu aktem mającym przywrócić roztrzaskaną spójność świata, niezbywalnym warunkiem powodzenia tego aktu – a za nim całej reszty terapeutycznych rytuałów – staje się próba unieważnienia „nieczystości” Mani, ofiary przemocy seksualnej. Bez anulowania niejako źródłowego pęknięcia nie powiedzie się żadna reintegracja:

HENRYK

[...] Dlaczego właściwie ja chcę wziąć z nią ślub? Dlatego, że chcę ją mieć taka, jak była dawniej – i wiem, i jestem przekonany, że gdybym posiadał ją bez ślubu, to posiadałbym nie dawniejszą narzeczoną moją, ale zdziwczalą dziewczkę... Chcę, żeby ten ślub [...] był naprawdę święty. [Ś 223]

¹³ Na tak szeroki kontekst wskazuje przygnębiające wyliczenie miast o analogicznej historii: Warszawa, Pekin, Moguncja, Barcelona, Paryż, Londyn, Pułtusk, Kijów, Wenecja i Koblenca, Piotrków i Kraków, Lublin i Konstancin (Ś 130–131).

Henryk domaga się zatem przywrócenia Mani ocalonej, tzn. zintegrowanej i całej, nieposzkodowanej: „Ślub mnie dasz z czystą, nieskalaną, szanowną dziewicą moją, bogdanką moją... przyzwoity ślub...” (Ś 148), „do godności ją dawny podnoszę” (Ś 150), „Narzeczoną moję mnie przywrócisz!” (Ś 148). Zgwałcona i poniżona narzeczona Henryka musi zostać najpierw poddana specyficznej dyskursywnej kwarentannie, która (w porządku symbolicznym) restytuuje dawny stan dziewczyny. Na mocy arbitralnego uznania jej krzywd za niebyłe przemieni się w dziewicę godną „porzondnego ślubu”. Któż może jednak dysponować władzą takiego odczyniania?

Jeśli niezbędnym warunkiem prawomocności każdego ślubu jest istnienie stosownych okoliczności – władzy, która gwarantowałaby jego obowiązywanie – to w sytuacji, w której doszło do anomicznego zawieszenia wszelkich zasad, jedyną instancją mogącą doprowadzić do skutku akt reparacji byłby tylko wyposażony w prerogatywy Boskie suweren, reprezentujący Boga na ziemi król jako probierz władzy absolutnej, zdolnej do arbitralnego unieważniania tego, co dokonane, i dokonywania niedokonanego. Wyłącznie dzięki interwencji autorytetu dysponującego wszechmocą Henryk mógłby odzyskać dawną, „nieskazitelną” narzeczoną i wziąć w teraźniejszości nieodbyty wcześniej ślub.

To w momencie zagrożenia przemocą ze strony awanturujących się pijaków w przerobionym na karczmę domu dochodzi do „implozji” dotychczasowych dekoracji dramatu. Ojciec – wulgarny zarządca ponurego szynku – składa więc synowi propozycję. W zamian za gwarancje nietykalności, której najdoskonalszą postacią jest immunitet królewski, udzieli Henrykowi ślubu. W efekcie karczmarze, tj. sponiewierani przez wojnę rodzice, przemieniają się w parę królewską, Henryk zaś, niedawny frontowy żołnierz, w monarszego syna. Wraz z narodzinami karczemnej monarchii *Ślub* przekształca się w dramat królewski, w literacką krystalizację problematyki teologii politycznej. Tym sposobem plan historyczny przechodzi w ściśle z nim związana metahistorię, której stawką okazuje się sama nowoczesność.

Sploty teologiczno-polityczne

Może zapytać ktoś zdumiony: nowoczesność i wywiedzione ze średniowiecza schematy organizowania władzy?¹⁴ Paradoks jest tylko pozorny. Nie zapominajmy, że kluczowy teoretyk teologii politycznej Carl Schmitt, wychodząc od wywiedzionych właśnie z niej przesłanek, uzasadniał dyktaturę nazistowską, co przyniosło mu miano „naczelnego jurysty III Rzeszy”¹⁵. A przecież to w obliczu katastrofy dziejowej, wywołanej oczywiście przez nazizm, Gombrowicz pisze *Ślub*, w którym z oszałamiającą precyzją śledzi mutowanie teologiczno-politycznej logiki we współczesności. Ruiny kościoła, gdzie akcja dramatu ma swój początek, stanowią przestrzeń gruzowiska dotychczasowej religijności, ale także pole jej nieostygłego promieniowania. Usilnie wytwarzana świętość okazuje się dlatego spoiwem pozwalającym na powrót wiązać rozpadły świat, w którym wszelkie działania naznaczone jest już walorem niezbywalnej arbitralności i całkowitej bezzasadności. Gombrowicz z dużą konse-

¹⁴ Zob. E. H. Kantorowicz, *Szekspir: „Ryszard II”*. W: *Dwa ciała króla. Studium ze średniowiecznej teologii politycznej*. Przeł. M. Michalski, A. Krawiec. Warszawa 2007.

¹⁵ C. Schmitt, *Teologia polityczna i inne pisma*. Przeł., wstęp M. Cichoński. Wyd. 2, poszerz. Warszawa 2012.

kwencją eksponuje sakralny rdzeń władzy: wśród jej rekwizytów-relikwii pojawiają się m.in. „święty miecz” (Ś 158) i „święta szarfa” (Ś 162), występek wobec władzy zamiana się zaś w świętokradztwo (Ś 156). Najważniejszą jednak wartością podlegającą uświęceniu wydaje się sam ślub, „św. akt małżeński” (Ś 162): „Chcę, żeby ten ślub [...] był naprawdę święty” – mówi Henryk (Ś 223).

Na wskroś religijna okazuje się wszakże cała logika postępowania postaci, która napędza akcję dramatu. Cel ich działań sprowadza się przecież do odwołania tego, co zaszło, uczynienia tego, co niebyłe, a wreszcie anulowania doznanego uszczerbku na rzecz pełnej reintegracji podmiotowej. Tymczasem, choć „etymologia nigdy o niczym nie rozstrzyga i daje do myślenia tylko pod warunkiem, że sama daje się przemyśleć [...]”¹⁶, warto mieć na uwadze, że to, co święte, nie jest wcale jedynie tym, co Boskie i uwzniośnione, lecz przede wszystkim tym, co nienaruszone, nieskazitelne, nietknięte, innymi słowy, całe i zdrowe. W języku praca owej przesłanki teologicznej uwidocznia się najwyraźniej w pokrewieństwie „*holy* [święty]” i „*whole* [cały]”. Oto – powiada w *Wierze i wiedzy* Jacques Derrida – nakaz religii: ocalić to, co żywe, w postaci nietkniętej, nieposzkodowanej, nieskrzywdzonej, nienaruszonej, zachowującej całkowitą integralność¹⁷. Grecka para „*hagios*” i „*hieros*” (łacińskie „*sacer*” i „*sanctus*”), wskazująca na „świętość”, pozostaje więc w ścisłym związku etymologicznym z gockim „*hails*”, oznaczającym bycie w dobrym zdrowiu, cieszenie się swoją integralnością fizyczną, a zatem całością. Jednocześnie „*hails*”, z którego wywodzi się „*heilig* [święty]”, niesie pozdrowienie, czyli – w ścisłym sensie tego słowa – życzenie zdrowia: germańskie „*heil, heil*”, wybrzmiewające gdzieś tak gromko chwilę przed tym, kiedy Gombrowicz pisze *Ślub*. Dyskurs o zbawieniu opiera się zatem na dwoistości „Ocalenia i zdrowia”¹⁸, łacińskie „*salve*” (jak analizowane przez Derridę francuskie „*salut*”) oznacza zarówno „zbawienie” w sensie teologicznym, jak też „ratunek”, „ocalenie”, „wybawienie”. Ten, kto jest uratowany, jest zarazem o-calony, a więc zachowany w całości: „Ratować, być uratowanym, ratować się. [...] czy można oddzielić dyskurs o religii od dyskursu o ocaleniu, a więc o tym, co zdrowe, święte, nietknięte [...]?”¹⁹. Ktoś uświęcony okazuje się zarazem po-zdrowiony, a religijne oddawanie czci to życzenie zdrowia jako cielesnego nieposzkodowania („bądź pozdrowiony!”):

Ten, kto posiada „ocalenie”/„zbawienie” (<*salut*>), to znaczy ten, czyja cielesność jest nienaruszona, jest również zdolny udzielać „ocalenia”/„zbawienia”. „Być nietkniętym” to szansa, której się życzy, odpowiednia, której się oczekuje. To naturalne, że widziano w tej doskonałej „integralności” boską łaskę, znaczenie sakralne. Boskość posiada z natury ów dar integralności [...]”²⁰.

A przecież właśnie za pomocą pojęciowych splotów świętości, zdrowia i całości Gombrowicz konsekwentnie rozpisuje akcję w *Ślubie*. Świętość jest tu więc

¹⁶ J. Derrida, *Wiara i wiedza*. W zb.: *Religia. Seminarium na Capri prowadzone przez Jacques'a Derrida i Giannię Vattimo, w którym udział wzięli Maurizio Ferraris, Hans-Georg Gadamer, Aldo Gargani, Eugenio Trias i Vincenzo Vitiello*. Przeł. M. Kowalska [i in.]. Warszawa 1999, s. 51 (przeł. P. Mrówczyński).

¹⁷ *Ibidem*, s. 72.

¹⁸ *Ibidem*, s. 73.

¹⁹ *Ibidem*, s. 8.

²⁰ Słowa E. Benveniste'a (cyt. jw., s. 72, przypis 38; przekład zmodyfikowany – P. S.).

urządzeniem²¹ pozwalającym marzyć o zastąpieniu pogruchotania – spójną i wzniosłą totalnością, o zasłonięciu poharatanych ciał w złachanych strzępach ubrań wytwornym wykwintem dworskich szat, o zapomnieniu, że matka to tylko „starsza kobieta, obdarta, wymęczona [...]” (Ś 118), ojciec zaś występuje jako złamany, sklerotyczny starzec. Ową właśnie integralność cielesną restytuować ma też kwarrantanna, której poddana zostaje Mania. Stawką praktyk podejmowanych przez bohaterów *Ślubu* jest przywrócenie nieskazitelnej, nietkniętej „świętości i czystości [...]” (Ś 187). Henryk domaga się zatem wskrzeszenia Mani ocalonej oraz nieposzkodowanej, jako „nieskalanej, szanownej dziewicy” (Ś 148). Z doskonałym wyczuciem świętości oraz czystości, tego źródłowego spłotu pojęciowego religii, Gombrowicz pisze o ślubie, który „uświęci i oczyści wszystko...” (Ś 109), przywróci Mani utraconą „godność i czystość” (Ś 109), „czystość i dziewiczość” (Ś 111). Solą logiki religijnej – jak pokazywał też Derrida – staje się w owym akcie fetyszycacja tego, co nieposzkodowane, „indemnīs”: tego, co nie zaznało krzywdy i straty, a więc ocalało w swojej nienaruszonej całości. I nie przypadkiem to z terminu „indemnīs” wezmą się później pojęcia immunizacji czy immunitetu. Właśnie nadanie sobie rodzaju immunitetu chroniącego suwerenne „ja” wydaje się celem sakralizacyjnych praktyk podejmowanych w *Ślubie*. Gombrowicz, w czym wykazuje się wielką czujnością, natychmiast konkretyzuje nienaruszalność nieposzkodowanego ciała immunizowanego na zewnętrzne zagrożenie, każąc rozumieć ją dosłownie, jako nietykalskość, która wprowadza na scenę jeden z kluczowych problemów dramatu: dotyk. I dlatego w *Ślubie* to, co święte (nietykalne), w każdej chwili wystawione jest na profanujące zbrukanie, „dutkanie” (Ś 146) pijackim „palicem” (Ś 165)²².

Groźba w postaci przemocowego „tykania” ze strony awanturujących się w karczmie Pijaków daje hasło do powołania monarchii:

OJCIEC (*krzyk*)
 [.]
 Jeżeli kto mnie dotknie, to coś okropnego
 Ja wam mówię: coś okropnego!
 Ale to coś takiego, że ja nie wiem. Ryk, piekło
 [.]
 bo mnie nie wolno, bo mnie nie, bo nie, bo
 nie, bo ja niedotykalny, niedotykalny
 jezdem [Ś 141]

Jego spazmatycznym wykrzyknieniom natychmiast zawtórują Pijacy, również identyfikując nietykalskość z królewskością: „Cie, cie, cie, król, król, król niedotykalny! / Widzieliście króla!” (Ś 141). Kiedy więc Ojciec, broniąc się przed napadem Pijaków, odwołuje się do zasady nietykalskości, nawiązuje wprost do religijnego paradygmatu immunizacji jako ochrony tego, co nienaruszalne i nietykalne („im-

²¹ W znaczeniu, jakie nadał słowu „dyspozytyw” M. Foucault – zob. np. *Historia seksualności*. Przeł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski. Wstęp T. Komendant. Wyd. 2. Warszawa 2000.

²² W autokomentarzach Gombrowicz (P 138) dokonuje zresztą upiornej historycznej konkretyzacji „dutkania”: „Ojciec prześladowany przez pijaków, ogłaszający się królem nietykalskim? Ileż ofiar w obozach koncentracyjnych marzyłoby o takiej nietykalskości królewskiej!”

munis”). Kłękając przed Ojcem, a tym samym intronizując go na króla, syn „wybawia” Ojca od Pijaka:

OJCIEC (*ciężko, sklerotycznie*)
[.]
[...] moje osobe niedotykalne palcem swoim
Świńskim

Chciał dotknąć! Moje osobe! Moje osobe! Moje osobe niedoty... Nikt nie może dotknąć... bo nie wolno... Zabronione. Nikt! [Ś 146]

Ojciec-Król, będąc suwerenem otoczonym świętą glorią, może więc wołać „jezdem niedotykalny!” (Ś 156), dotknięcie go to „okropne świętokradztwo i bluźnierstwo nie do zniesienia, nie do pomyślenia, nie do przebaczenia” (Ś 156). Przywracanie Mani „dziewiczości” jako formy „nieposzkodowania” również przeradza się w gwarancje nietykalności. Przemiana Mani ma na celu wytworzenie „dziewicy nietykalnej” (Ś 109), „niedotykalnej panienki” (Ś 149):

OJCIEC (*gwaltownie, jakby narzucac się*)
To nie żadna
Dziwka ani tyż sługa! To zacna
Skromna, niedotykalna panienka, co przez tych
Chamskich łajdaków została porwana
[.]
[...] powiadam wszem wobec
Że do godności ją dawny podnoszę
I nakazuję, żeby ją szanować
Jak mnie samego i jak przenajświętszą
Pannę w czci swoi niedotykalną i w imię
Ojca i Syna! [Ś 149–150]

Podszepty Pijaka zmożonego wódką każą jednak myśleć Henrykowi, że to nie Król-Ojciec jest gwarantem skutecznego przywrócenia Mani do stanu nieposzkodowania. Aktem autentycznej suwerenności byłoby według niego udzielenie ślubu samemu sobie. Dramat królewski mutuje w tym momencie w dramat o tyranie przejmującym władzę po obaleniu króla. I to właśnie dotyk będący figurą naruszenia podmiotowej autonomii okaże się tu czynnikiem nadającym bieg wypadkom. Od schronienia się przed dotykiem Pijaków w godności królewskiej przechodzimy do sytuacji, w której Gombrowicz – *nb.* w młodości świadek upadku wielowiekowych monarchii – przygląda się dotykowi jako naruszeniu świętości transcendentnych. I znów Pijak jest jego figurą.

Bycie pod gazem nowoczesności

Dlaczego jednak właśnie Pijak? Trudno nie odnieść wrażenia, że komentarze na temat *Ślubu* albo bezradnie milczą w odpowiedzi na to pytanie, albo wrzucają Pijaka do pojemnego worka pojęciowego groteski – kategorii tak bardzo ogólnej, że oczywiście niczego nietłumaczącej. Tymczasem obecność Pijaka w *Ślubie* nie jest błahym wicem. Koszmarne zbłądziłby każdy, kto chciałby widzieć w tej postaci element niezobowiązującej humoreski. W *Ślubie*, gdzie głównym problemem są wedle słów samego autora „mechanizmy nowoczesnego stawania się człowieka i ludzkości” (T 87), Pijakowi przypada w udziale rola agenta i akuszera nowoczes-

ności, a zatem także figury, w której działaniach Gombrowicz musiał się po części odnajdywać.

Nowoczesność jest dla Gombrowicza przede wszystkim epoką odkrycia płynnego żywiołu immanencji. Wraz z nowoczesnością odchodzimy od danych raz na zawsze, jednowymiarowych form życia – stabilizowanych przez sztywny gorset reguł ustanawianych przez Bożego suwerena – ku ciągle dynamicznemu i nieobliczalnemu stawianiu się nieskończenie plastycznym podmiotów. Pojęcie nowoczesności zostaje zresztą wprost w *Ślubie* wywołane. Oczywiście przez Pijaka. W taki oto sposób namawia on Henryka do obalenia Króla-Absolutu-Boga-Ojca:

Ojciec twój, książę, niewątpliwie, rzekłbym, nieomal wielkim jest monarcha... ale być może, obawiałbym się, jego koncepcja władzy nie całkiem harmonizowałaby z nowoczesnym duchem czasu. [Ś 179]

Intrygę przeciw Ojcu zawiązuje się tu więc pod pretekstem konfliktu między reprezentowaną przez niego formą władzy a żywiołem nowoczesności, który, jak twierdzi Pijak, powinien szukać dla siebie form wyrazu innych niż monarchia. O Ojcu mówi on wszakże: „Jest to, bez kwestii, posagowy mąż... ale nazbyt silny jest anachronizm jego koncepcji, anachronizm właściwy starym osobom” (Ś 180).

Ażeby uchwycić nowoczesną naturę Pijaka, trzeba jednak na pozór paradoksalnie powrócić do kwestii teologiczno-politycznych. Jeśli ich istnienie w *Ślubie* uznamy za niepodważalne, wówczas także relacja między Synem a Ojcem, która wyznacza oś problemową dramatu, każe zadawać pytania o jej usytuowanie względem zagadnienia wyobraźni religijnej. Elementy konstrukcyjne różnych utworów Gombrowicza wspierają się zresztą na kryptoteologicznie szyfrowanych i sprofanowanych schematach doktryny katolicyzmu. Dzieje się tak choćby w przypadku osobliwej czarnej mszy Leona z *Kosmosu* czy podczas liturgii w *Pornografii*, kiedy dochodzi do objawienia ciał zbawczych – alternatywnych wobec Chrystusowych. W *Ślubie* już samo następstwo aktów odpowiada konkretnej triadycznej strukturze teologicznej, a mianowicie Trójcy Świętej, która w dramacie zostaje przeniesiona na modele władzy i porządek dziejów: w akcie I instauruje się umocowaną w Bogu monarchię z Ojcem na czele, w akcie II swoje panowanie ogłasza obalający go apologeta – Człowiek-Syn („w imię Ojca i Syna” <Ś 167> – to ciągle powracająca fraza). O ile nie ma kłopotu ze zidentyfikowaniem tych figur, o tyle obecność figury ostatniej, dopełniającej teologię trynitarną – Ducha, pozostaje misternie zaszyfrowana. Czy nie jest tak, że Gombrowicz, korzystając z przekształceń semantycznych, szyfruje wyraz, którego wydobyć byłoby możliwe jedynie na drodze anasemii, czytania wstecznego, wychodzącego od słowa jawnego, by poprzez przejście przez kolejne łańcuchy znaczeń odkryć zakrywane przez nie słowo zmilczane?²³ Gombrowicz w toku swoich operacji profanicznych i zgodnie z rysem epoki, w której dochodzi do immanentyzacji Ducha, desublimuje więc ten trzeci zwornik trynitarnego modelu teologicznego i dzięki semantycznej dwuznaczności łacińskiego „*Spiritus*” kojarzy go z alkoholem, dosłownie oznaczającym przecieź w arabskim ‘złego ducha’. W ten sposób nieuchwytna siła, której podszepty doprowadzają do obalenia oraz ustanawiania nowoczesnej władzy, zostaje upostaciowiona w raczącym się wódką

²³ Zob. M. Ábrahám, M. Török, *The Shell and the Kernel. Renewals of Psychoanalysis*. Transl. N. T. Rand. Chicago, Ill. – London 1994.

Pijaku. Oto profaniczny Duch jako spirytus (*Spiritus*) nowoczesności, pod którego wpływem rodzi się nowa epoka.

Uzasadnień dla użycia metafory alkoholowej w kontekście nowoczesności jest jednak więcej. Zwróćmy uwagę na konsekwencję, z jaką Gombrowicz sięga po przywołane skojarzenie. To zamawiając wódkę, Pijak przerywa ceremonię ślubu, która miała ostatecznie przypieczętować moc monarchii. Rewolucyjny ferment przeciwko anachronizmowi dotychczasowych form władzy przypomina „plagę pijaństwa” (Ś 164). Podszepty zdradzieckich dworzan, zmierzające do obalenia króla, pojawiają się wśród namów na alkohol: „Jeszcze kieliszek! A to mocne wino... Człowiek się chwieje... jak król na swoim tronie...” (Ś 181). I znowu Gombrowicz korzysta tu z semantycznej wieloznaczności. Trącanie się kieliszkami rymuje się ze strącaniem z tronów (króla wystarczy „trącić palcem” <Ś 182>, żeby upadł), a obalenie władców odsyła do innego, właśnie alkoholowego sensu słowa „obalić”. Dla niepoznaki zamiary spiskowców zrzuca się na karb niezobowiązujących dyskusji podczas rautu: „My tylko tak przy winie... Mocne wino...” (Ś 182).

Głównie jednak „alkoholowy” wymiar nowoczesności objawia się w jej denaturalizującym potencjale: „Świętość, majestat, władza, prawo, moralność, miłość, śmieszność, głupota, mądrość, wszystko to wytwarza się z ludzi, jak alkohol z kartofli [...]” (Ś 199). W wypowiedzi Henryka wymienione wartości okazują się zaledwie, niczym wódka, ludzkim wytworem, wyrazem nieprzekraczalnie interakcyjnego, a więc nieprzewidywalnego i niedającego się uregulować charakteru naszych egzystencji.

Dlatego to właśnie w usta Pijaka wkłada Gombrowicz precyzyjny opis nowoczesności:

Wierzyć w jakiś raz na zawsze ustalony kodeks moralności i przyzwoitości? [...] człowiek nowoczesny niepomnie bardziej giętkim być musi; człowiek nowoczesny wie, iż nie ma nic stałego, nie absolutnego, a wszystko w każdej chwili stwarza się... stwarza się między ludźmi... [...]. [Ś 180]

Gombrowicz ustami Pijaka powtarza tu niemal wiernie definicję Karola Marksa. W świecie nowoczesnej permanencji stwarzania się „wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu”. Zamiast sztywnej stałości, która już wyparowała, pojawia się giętkość – i to ową giętkość uznaje Henryk za cechę Pijaka (Ś 180). Niepochwytna zwiewność Ducha oznacza więc także emanację stanu materii właściwego nowoczesności – dotychczasową stałość zastąpiła rozpraszająca się w powietrzu widmowa ulotność. A Gombrowicz po raz kolejny korzysta z semantycznej dwuznaczności, każąc Henrykowi pytać Władzia, czy jest „pod gazem” (Ś 215), a więc upojony alkoholem, chwilę po tym, jak na wieść o rozpuszczeniu gazów bojowych szuka się chroniących przed nimi masek. Jeden z emblematów nowoczesności, gaz – to rewolucjonizujące przemysł odkrycie XIX wieku, wykorzystane kilka dekad później do zabijania – nie przypadkiem w wielu językach zrymuje się z duchem (*Geist, ghost*)²⁴. W obydwu wypadkach chodzi o nieuchwytną dla wzroku, niesprowadzal-

²⁴ Zob. J. Derrida, *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*. Przeł. T. Załuski. Warszawa 2016, s. 84. W książce *O duchu. Heidegger i pytanie* (Przeł. B. Brzezicka. Warszawa 2015, s. 113) J. Derrida napisze w podobnym kontekście o „łańcuchu semantycznym”, w nim „przejście od filozofii natury do filozofii ducha” zachodzi „w tym spalaniu, z któ-

ną do tego, co materialne, a jednak działającą siłę, która przynosi śmierć lub życiodajną inspirację. Nie dysponując w języku polskim podobnym współbrzmieniem ducha i gazu, Gombrowicz błyskotliwie znajduje doskonały ekwiwalent ich relacji. „Bycie pod gazem”, które sprawia, że ludzie wrzuceni w żywioł nowoczesności przypominają upojonych alkoholem (a więc dosłownie: duchem) swobody samostanowienia, wynika z podatności na podszepty Ducha/spiryтусu.

Choć nowoczesność wyłania się z podszeptów Ducha-Pijaka, nigdy nie wciela się on w pełni w powstałe wraz z nią kształty, które zarazem inspiruje, widmowo nawiedza i powołuje do istnienia. Niepochwytność spirytualnego wymiaru nowoczesności sprawia jednak, że ten sam Duch może okazać się rozsądnikiem wszelkich wyrodzonych z niego okrzepłych form, tym razem przeciwko nim zwracając swój agoniczny zapach. W konsekwencji tchnienie Ducha, subtelne i kruche ze względu na wietrzną nieuchwytność, a destrukcyjnego w efektach działania, zainaugurowało nowoczesność, roztrzaskując monarsze trony; ale również ono daje nadzieję, że kształty wyłonione w ich miejsce mogą podzielić los poprzedników. Metapozycja Pijaka, który nie należy ani do epoki Ojca (monarchii), ani do epoki Syna (dyktatury), przenika za to zakulisowymi działaniami wszystkie wypadki dramatu, zostaje też poświadczona w jego wyłączeniu z porządku „dwóch ciał”²⁵ – Pijaka bowiem jako jedynej z głównych postaci nie dotyczy ta dwoistość (Król-Ojciec, Królowa-Matka itd.), wyszczególniona zresztą w spisie *dramatis personae*. Niepochwytność Ducha – będącego z definicji nadmiarową, widmową resztką przekraczającą wszelkie formy zmaterializowane czy nawet powołującą je do życia – decyduje o strukturalnie anomicznym charakterze nowoczesności. W obliczu tego niczym nieregulowanego żywiołu wszelkie instytucje, idee, systemy myślowe pozostają tylko niezdarne prowizorycznymi, przygodnymi, punktowymi stabilizacjami, których legitymizacja ulega podważeniu. Dlatego aktem całkowitej bezradności jest pomysł Ojca, by zamknąć bramy i postawić strażę, aby tym sposobem uchronić dawny porządek przed wtargnięciem Pijaka (Ś 157). Z zasady bowiem swobodnie leżącej się, płynnej niczym wódka siły nie da się nijak ujarzmić, a zakresu jej oddziaływania – uregulować.

To właśnie ten przenikający materialne bariery i upajający Duch stanowi ulotną inspirację, która wprawia w ruch tryby epoki. Pod postacią Pijaka skrywa się więc – rozsadzający formy dawnego życia – żywioł oszałamiającej i upajającej emancypacji jednostek spod dyktatu solennych, niezmiennych praw fundujących duszącą statyczność świata. Zarazem ich nowoczesne odrzucenie, które może zawrócić w głowie niczym alkohol, wiąże się z otrzeźwieniem. Paradoks nowoczesnego „pijaństwa” polega na tym, że pozwalając trzeźwo widzieć naszą sytuację, przegania ono metafizyczne iluzje, dotychczas brane za naturalny opis świata: „Ten pijak trzeźwo rzecz sądzi...” – ocenia Henryk podszepty zausznika (Ś 174). Sam Pijak stwierdza zresztą wprost: „Ja pijany taki nie jezdem, a tu hece odstawiam, żeby króla powagę osłabić [...]” (Ś 173). I faktycznie, „Rozumując trzeźwo...” (Ś 180), nie ma przecież

regu, niczym wzniosły wyziew fermentacji, *Geist* – gaz – wznosi się lub ponownie wznosi się ponad martwych w stanie rozkładu, żeby się uwewnętrznić w *Aufhebung*”.

²⁵ Odnoszę się oczywiście do tytułowej formuły książki Kantorowicza (*op. cit.*), kluczowej dla rozumienia teologii politycznej.

żadnego uzasadnienia dla korzenia się przed majestatem jakiegokolwiek Boga-Ojca-Króla, tak więc trzeźwość odczarowanego rozumu podpowiada, by władca ustanowić samego siebie.

W ten sposób Gombrowicz uchwytuje podstawowy paradoks związany z figurą Pijaka: tożsamy z nowoczesnością upajający duch jednostkowej swobody, a co za tym idzie możliwości samostanowienia przynosi otrzeźwienie z metafizycznych iluzji statycznego i statecznego świata. To za sprawą owego ducha okazuje się, że hierarchie i wartości, które dotąd chciano brać za naturalne, wliczając w to Króla i Boga, są wytworem ludzkim. Trzeźwość staje się w tych warunkach synonimem nowoczesności: „Jestem trzeźwym, nowoczesnym człowiekiem” (Ś 223). Pijak wydobywa więc ludzkość z innego rodzaju pijaństwa: zatracenia jednostkowości w znaturalizowanych rolach społecznych uznawanych za niepodważalne, bo przyrodzone. W nakreślonych ramach miała formować się podmiotowość sprzed nowoczesności. Choć oczywiście i w nowoczesności mamy ciągle do czynienia z form takimi recydywą. Dobrze zaświadcza o tym scena z próby wszczęcia kontrrewolucji, kiedy orędownik dawnej, statycznej wizji świata, gdzie wszystko miało swoje na trwałe przypisane miejsce, biskup Pandulf, uznawszy Henryka za uzurpatora, oświadcza: „Bóg istnieje, / A ślub, którego Kościół nie udzieli, / Nie ślubem jest, ale występkiem!” (Ś 200). Przekonanie co do istnienia Boskiej legitymizacji zostaje natychmiast wyśmiane – jako przejaw zamroczenia – przez otrzeźwiałego już Henryka:

Mój drogi Pandulfie, czyś ty się przypadkiem nie...
 Upił
 Upił
 Upił
 Swoim Pandulfem? Co? Drogi kardynale, czyś ty
 się nie zalał
 Zalał
 Zalał
 Swoim kardynałem? Tobie kardynał uderzył do
 głowy. Sznaps
 Sznaps
 Sznaps.

Ależ mój kochany Pandulfie, ty się w sztok zalałeś Panem Bogiem i świętym Kościołem rzymskim. Jesteś ordynarny pijak. [...] Jeden kieliszek, drugi, a potem już na całego i jazda! Nie jesteś normalny facet. Jesteś pijak! [Ś 201]

Skoro „Ojciec to taki sam urząd, jak król”, to „pijakami” są również rodzice – „pijani ojcem i matką!” (Ś 209). Ojciec upaja się też swoją monarszą potęgą, wzbraniając się przed deziluzją, która pozwala widzieć rzeczy w ich ostrości i ku której Pijak popycha jego syna. „Ja jestem trzeźwy!” – krzyczy Henryk w kontrze do Ojca (Ś 209).

A choć zalanie świata płynnym żywiołem nowoczesności niesie otrzeźwienie, to jednak nie inauguruje automatycznie epoki powszechnej racjonalności, może otwierać na innego rodzaju upojenia. Skoro nie potrzeba już oglądać się na zewnętrzne uzasadnienie, ludzie oszołomieni możliwością samostanowienia zaczynają roić o własnej, nienapotykalnej żadnych ograniczeń wszechmocy. Co wszakże dzieje się z władzą, gdy usunąć fundujący ją dotąd transcendentny fundament? Ku takiej formie władzy popycha Henryka Pijak – głosiciel przynoszącego otrzeźwienie We-

berowskiego odczarowania, które we wszelkich prawach i wartościach nie widzi już nic nadprzyrodzonego, ale produkt ściśle ludzkich, immanentnych korelacji. Skoro w nowoczesności „wszystko [...] wytwarza się z ludzi, jak alkohol z kartofli” (Ś 199), Nietzscheańską wizję nowoczesności jako rozbełtanego żywiołu wód oceanicznych zastępuje Gombrowicz wizją lejącej się strumieniami wódki. Bo kto – pyta Pijak – „prawo ustanowił, jeśli Boga nie ma?...”:

HENRYK

Kto? Ludzie.

PIJAK

No, to po cóż tak się z tem uroczyście cylebrować, jeśli to taki sam ludzki wytwór, jak wszystko inne?

[...]

Po cóż ksonże ma tego króla uznawać nad sobą, jeżeli to ksonże sam na króla go wyniósł?

[...]

I także samo z narzeczonom. Jeżeli ksonże króla mianował, a król ją do godności dziewicy podniósł, to znaczy się, ksonże sam z ni dziewice zrobił... [Ś 174]

Innymi słowy, jak trzeźwo powiada Pijak, podważając zasadę pozaświatowego umocowania władzy:

No to jak ksonże może od króla ślub przyjmować? Jeśli Boga nima, to jakież król z niego?... Bo przecie jego władza od Boga ma być. A ten biskup tyż przecie nie sam z siebie biskup. [Ś 173]

Logiczną konsekwencją takiego postawienia sprawy jest rezygnacja z pośrednictwa zewnętrznego, z Boskiego autorytetu; władza ojcowsko-monarsza okazuje się całkowicie zbędna. Ład pozbawiony iluzji transcendentnej prawomocności jedyną poręką odnajduje w aktach arbitralnego samostanowienia. O ile ustanowienie Boga-Króla-Ojca było Henrykowi potrzebne do usankcjonowania ślubu, o tyle uprzytomnienie sobie ściśle wytwórczego charakteru tej sankcji staje się zarzewiem erozji formy władzy opierającej się na owej sankcji. Uświadomiwszy sobie, że to on desygnuje Króla (jako metonimię regulujących rzeczywistość zasad), Henryk odkrywa zbędność odwoływania się do królewskiego/Boskiego autorytetu. Moment obalenia Króla-Ojca, stanowiący zresztą – zdaniem Gombrowicza – kluczową cezurę dramatu, w pełni odpowiada więc wydarzeniu inauguracyjnemu nowoczesności. Owo przejście od władzy obdarzonej sankcją transcendentną do relacji niepolegających już na Boskim autorytecie jest przeciwieństwem strukturalnie równoważne z przejściem od feudalnych do nowoczesnych form panowania, od porządku transcendentnej (Boska legitymizacja władzy królewsko-ojcowskiej) do świata immanencji, w którym przyznaje się rację zasadzie wyłączności ludzkiego samostanowienia:

Fundamentalna [...] myśl *Ślubu* to przeciwstawienie ślubu sakramentalnego w kościele boskim ślubowi w kościele ludzkim, kościele z ludzi stworzonym. To sen bohatera na przelomie czasów – gdy ludzkość, porzucając kościół boski, wkracza w kościół ludzki... z wartości absolutnych przechodzi w wartości przez ludzi dla ludzi ustanowione. [P 138]

Tym samym następstwo kolejnych aktów dramatu zachowuje ciągłość historycznych przemian polityczności, zakreślając drogę od despotycznej monarchii z królem będącym przedstawicielem Boga na ziemi do (pozornie tylko) odczarowanych postaci rządzenia, których logika kulminuje w nowoczesnej dyktaturze. Zwróćmy jednak uwagę, że transformacje form władzy jako modeli doświadczania świata zachowu-

ją tu ścisłą konwergencję z przeobrażeniami struktur podmiotowych. Wraz z wkroczeniem w nowoczesność przechodzimy od podmiotów w roli poddanych wpisanych w hieratyczną i hierarchiczną strukturę uniwersum Boskiego, w którym bezwiednie funkcjonują, do pojedynczych jednostek podejrzliwych wobec takich naturalizacji.

Jeżeli ślub, którego Henrykowi miał udzielić Ojciec, domagał się jeszcze respektowania jakiegokolwiek zgodności postępowania z tworzonymi normami, ślub, którego udziela się samemu sobie, najwyższy akt podmiotowej suwerenności, nie ogląda się już na amortyzujące go regulacje. Dopiero wówczas można mówić o istnieniu porządku opartego na logice nieograniczonej suwerenności. Właśnie całkowita niezależność od zewnętrznych gwarancji stanowi jedyną zasadę warunkującą suwerenny charakter gestu Henryka. Prawdziwie autonomiczną suwerennością obdarzony jest bowiem ten, kto działa w porządku ziemskim z wszechwładzą równą Bogu, lecz nie potrzebuje już alibi w postaci gwarantowanych przez Boga pozaświatowych trybunałów wiarygodności:

HENRYK (*zamyślony*)

[...]

[...] ale gdyby obalić króla tego? Na co mi potrzebny? Ja wywyższyłem go, żeby ślub mi dał. Ale dla czegoż mam brać ślub z cudzej ręki? Gdy stanę się panem, sam dam sobie ślub i najczystszy, najprzyzwoitszy. Ja wtedy będę ustanawiał prawo. I ustanowię sobie świętość i czystość, i sakrament – jak będę chciał!

Boże! Gdybym mógł zapanować!

Bóg! Jaki Bóg? Ojciec! Jaki ojciec? Ja sam ich sobie ustanowiłem. Oni z łaski mojej, z mojej woli! Po cóż kłękać przed nimi? Dlaczego nie kłękać przed sobą, sobą, sobą, jedynym źródłem prawa mego? [...]. [Ś 187]

Obalenie ojca, tożsamy z wyłonieniem się nowoczesnej niestałości, strukturalnie wręcz podszyte jest marzeniem o suwerenności. Przede wszystkim chodzi o panowanie podmiotu nad samym sobą, a w dalszej kolejności także o jego panowanie nad otoczeniem – po odjęciu im dotychczasowego zwornika naznacza je niespójność, którą suweren pragnie usunąć na rzecz ponownego scalenia:

HENRYK (*zamyślony*)

[...]

[...] Ale gdyby... Obalić tego ojca i objąć władzę. Opanować! Opanować!

Jak strasznie wszystko mi się wymyka! Nad niczym nie panuję. Jestem igraszka igraszki. Opanować! Ach, gdybym mógł opanować!

Zapanować! [Ś 187]

O ile jednak wcześniej, a więc przed momentem otrzeźwienia z deziluzji, suwerenność władcy traktowano jako przyrodzony element ładu kosmicznego, o tyle nowoczesność, przynosząc wiedzę o wytwórczym charakterze wszelkiej wartości, napędza zarazem fantazję o nowych formach suwerenności. Dzieje się tak w sytuacji, w której odczuwamy już nieodwołalność, odkrytego wraz z nową epoką, pęknięcia podmiotu. To z upojenia odejściem od stabilizujących form tożsamości, które figują swój przyrodzony charakter, biorą się zapewnienia o samowładztwie, czyli podszyte poczuciem całkowitego braku władzy obsesyjne podkreślanie władzy absolutnej. I znów zwornikiem dyskusji o prawomocności staje się w tych warunkach ślub. Do jego odprawienia, wobec deziluzji, do której pobudza Pijak, nie są już potrzebne uprawomocniające instancje. Obalając Ojca, Pijak zwraca się do Henryka: „mógłbyś księżę dać sobie ślub... a nawet i bez ślubu i ha, ha, ha – zamiast

poddawać się tym przestarzałym ceremoniom!” (Ś 181). Sugestie te Henryk natychmiast podchwytuje, upojony wizją samowładztwa i jednostkowej autonomii, wyrażając się w powracającym „ja sam”: „Ja teraz będę rządził! Ja sam! / Ja sam ten ślub sobie dam! I nikt mi nie przeszkodzi? [...] Ja panuje, ja opanuję i ja sam sobie dam!... / [...] / [...] ja sam sobie udzię. [...] Ja sam ten ślub sobie dam! Ja sam! / Niech nikt nie wtrąca się do mnie! Ja sam! / Bo ja tu jestem sam [...]” (Ś 192). Trudno o sformułowane bardziej jednoznacznie żądanie suwerenności. Otrzeźwiająca nowoczesność zaczyna upajać się alkoholem samostanowienia człowieka, który wobec braku zewnętrznych sankcji roi o możliwości stania się wreszcie suwerenem faktycznym, bo niepotrzebującym już Boskiej poręki. Zamiast pogrzebać suwerenność, nowoczesny tyran sprawia, że zmianie ulega jedynie obsada pozycji suwerena:

HENRYK (*zamyślony*)
 [.]
 Ja stwarzam królów!
 Ja powinienem być królem!
 Jestem najwyższy! Nic wyższego ode mnie!
 Ja jestem Bogiem! [Ś 187–188]

Chociaż przejście od świata ojców (autorytetu tradycyjnych instytucji, rodziny *etc.*) do świata synów odruchowo można czytać jako opowiedzenie się przez Gombrowicza po stronie tych drugich, należy przecież dostrzec, że sytuacja jest znacznie bardziej skomplikowana. W *Ślubie* stawia się raczej pytanie o to, w jaki sposób, zrywając cumy metafizycznych przyzwyczajęń, nie zatracić się w anomiczności nowej epoki ani nie cementować recydywy suwerenności²⁶. W tym sensie wyłaniająca się z podszeptów Ducha/Pijaka epoka, w której Syn obalił Ojca niczym butelkę wódki, ulega rozwidleniu. Po jednej stronie znajdziemy nowoczesną deziluzję, która głosi apologię „ja”, świadomą przy tym strukturalnej niesuwerenności podmiotu, po drugiej zaś doprowadzony do ostateczności postulat samostanowienia, oparty na recydywie czystej suwerenności, który to fantazmat podtrzymywany jest tym mocniej, im bardziej przeczuwa się jego faktyczne nieistnienie. Po jednej stronie stałby Gombrowicz; kto wszakże stałby po drugiej, w bliskości rewersu wobec awersu, a zarazem nieprzekraczalnej względem niego dali? To w tym też miejscu historyczna osnowa dramatu ujawnia najdobitniej swój wymiar metahistoryczny.

„Przejrzyste *incognito*”

Pisząc o dramatach Szekspira (których oczywistą parodię wedle słów samego Gombrowicza stanowi przecież *Ślub* (Ś 108)), Schmitt wymieniał różne rodzaje interfeencji między historyczną aktualnością a treścią sztuk. Największe znaczenie przypisywał czemuś, co określił mianem „prawdziwego wtargnięcia”. Polega ono na takim wdarciu się okoliczności politycznych na scenę, które wpływa na strukturę dramatu, stapiając w jedno tragedię z konkretem rzeczywistości historycznej. Wtarg-

²⁶ Posługując się w artykule pojęciem recydywy suwerenności, tworzę analogię do pojęć recydywy mitu i recydywy gnozy, występujących w refleksji nad losami teologii politycznej w nowożytności – zob. np. H. Blumenberg, *Prawowitość epoki nowożytnej*. Przeł. T. Zatorski. Oprac. nauk. M. Falkowski. Warszawa 2019.

nięcie to nie ma jednak charakteru jawnego odniesienia się do doraźności, nie jest prostym wtrąceniem się zewnątrz ani jego odzwierciedleniem. Chodzi wręcz o pewną dyskrecję w przedstawianiu aktualnych okoliczności politycznych, które mimo swej niezauważalności niejako od spodu deformuje tekst sztuki. Tego rodzaju „mroczne miejsce”²⁷ staje się trwożliwie omijanym tabu dramatu, zarazem istnienie owego tabu sztuka sugeruje. „Prawdziwe wtargnięcie” to „milcząca skała, o którą rozbija się fala sztuki, tworząc kipiela autentycznego tragizmu”²⁸. Miejscami pozwalającymi dostrzec „korzeń niepowtarzalnej historycznej rzeczywistości”²⁹ są zatem, jak napisze Eric Santner, „osobliwe uskoki lub skręty” sztuki, stanowiące prawdziwy skandal. To z ich pełnym wyrażeniem zmagają się dramaty³⁰. Zniekształcenie, jakie wydarza się pod wpływem „prawdziwego wtargnięcia”, zbliżałoby jednak sztukę do marzenia sennego: „w snach różni ludzie i różne wydarzenia stapiają się ze sobą; podobnie i na scenie splatają się obrazy i postaci, wydarzenia i sytuacje” – pisze Schmitt o Szekspirze, a jakby też o Gombrowiczu³¹. Zatarcie tożsamości danej postaci prowadzi do wytworzenia „przejrzystego *incognito*”, które na drodze symptomatycznych „odkształceń i deformacji” zachęca publiczność do żywego udziału w spektaklu³². Co w takim razie byłoby owym „mrocznym miejscem” *Ślubu* i jakiego rodzaju postać nie zostaje w nim wymieniona z nazwiska, a mimo to, niczym Jakub I w analizowanym przez Schmitta *Hamlecie*, stanowi „przejrzyste *incognito*” dramatu?

Zidentyfikował ją, jak zwykle niechybiający, Konstanty A. Jeleński. Co szczególne w kontekście fantasmagorycznej osnowy dramatu, posłużył się przy tym odwołaniem do jednego z najsłynniejszych snów analizowanych przez Sigmunda Freuda w eseju o Leonardzie da Vinci³³. Owa zakamuflowana postać *Ślubu*, za której sprawą dochodziłoby do wtargnięcia aktualnej historii, chowałaby się w dziele Gombrowicza, pisze Jeleński, „jak freudowski sęp w łańdach świętej Anny”³⁴. Kto jednak się tu ukrywa? Potrzeba było niezwykle przenikliwości Jeleńskiego, żeby stwierdzić: „Hitlera trzeba szukać w międzyludzkiem kościele *Ślubu*”³⁵.

„Hitler, Hitler, Hitler... Skąd napatoczył się Hitler?” (D 429). Tymczasem „To klucz do metafory *Ślubu*. Przejście od świata opartego na boskim autorytecie, boskim i ojcowskim, do nowego, w którym wola jego, Henryka, ma być boską wolą stwarzającą... jak wola Hitlera, Stalina” (T 86). Gombrowicz w odpowiedzi na poświęcony dramatowi tekst Luciena Goldmanna precyzował: „Ja pisząc *Ślub* myślałem raczej o Hitlerze niż Stalinie” (P 137). Emblematem wspomnianego już „nowo-

²⁷ Schmitt, *Hamlet albo Hekuba*, s. 26.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*, s. 30.

³⁰ E. L. Santner, *The Royal Remains. The People's Two Bodies and the Endgames of Sovereignty*. Chicago, Ill. – London 2011, s. 149–150.

³¹ Schmitt, *Hamlet albo Hekuba*, s. 15.

³² *Ibidem*, s. 21.

³³ S. Freud, *Leonarda da Vinci wspomnienia z dzieciństwa*. W: *Sztuki plastyczne i literatura*. Przeł. R. Reszke. Warszawa 2009.

³⁴ K. A. Jeleński, *Od bosości do nagości. (O nieznannej sztuce Witolda Gombrowicza)*. W: *Chwile oderwane*. Wybór, oprac. P. Kłoczowski. Wyd. 2, popr. Gdańsk 2010, s. 296.

³⁵ *Ibidem*, s. 297.

czesnego stawania się człowieka i ludzkości” (T 87) okazała się więc dla Gombrowicza „boskość Hitlera” (T 87). Mimo tych autokomentarzy nie ma w tekście dramatu ani śladu po Hitlerze. A może raczej trzeba by powiedzieć, że jest to ślad funkcjonujący na zasadzie Schmittowskiego „przejrzystego *incognito*”, historycznego tabu, wobec którego dramat wykazuje daleko idącą dyskrecję, i na które aluzyjnie wskazuje.

Przekonują o tym losy redakcji *Ślubu*. W ostatniej wersji dramatu, przygotowanej dla czytelnika francuskiego, Pijak występuje jako ambasador obcego mocarstwa, co we wcześniejszym, polskim wariacie tekstu uzupełnione zostaje uwagą o mobilizacji wojsk na granicy. O wiele bardziej jednoznaczna jest pierwotna, dłuższa o kilkanaście stron wersja hiszpańskojęzyczna. Czytamy tam, że Pijak to „ambasador Hitlera” („*el embajador de Hitler*”³⁶). Jeleński, który pierwszy zwrócił uwagę na sens tego wątku, dodawał:

Rzecz prosta, nie chodzi [...] o żadnego Moltkego czy innego nazistowskiego dyplomate; to sam Hitler ustami swego „ambasadora” kusi Henryka, starając się go przekonać, że zamiary ich są identyczne³⁷.

Na czym polegałoby jednak to (udane!) kuszenie Henryka-Gombrowicza przez Pijaka-Hitlera?

Charakter paradygmatyczny nadany przez Gombrowicza postaci Hitlera wiąże się z wpisaniem w nią aporią nowoczesności. W epoce tej rezygnacji z metafizycznych poręć legitymizowanych nienaruszalnością Boskiego autorytetu towarzyszy przecież trzeźwiająca deziluzja: wyzwolenie życia spod sztywno je dotąd krępujących praw czy mrzonek oraz spod władzy ograniczających, a przypisanych jednostkom na stałe kolektywnych ról. I Gombrowicz zaliczał się do apologetów tej strony nowoczesności. *Ślub* pokazuje natomiast wyraźnie, że pisarz nie tracił również z oczu ryzyka pojawiającego się wraz z tą sytuacją. W naznaczonej ambiwalencjami dobie nowoczesności nieporównywalny z niczym, zachwycający moment emancypacji oprócz ogromnych możliwości rodzi zagrożenia, bezprecedensowa szansa przeobraża się niepostrzeżenie w perwersyjną zasadzkę, a to, co otwiera przestrzeń swobody, toruje też drogę dla nowych, bardziej złożonych postaci niewoli. Idea powszechnej emancypacji jednostek, owa fantazja o spełnionej formie najwyższego szczęścia nieuchronnie wypływa więc z jednego źródła z ryzykiem największego zła. Wykazując szczególną przenikliwość (i antycypując późniejsze o kilka dekad rozpoznania historyków³⁸), Gombrowicz postrzega faszyzm nie jako ruch konserwatywny, który wyczerpywałby się w ożywianiu regresywnych i archaicznych mitów, ale jako zrodzoną z logiki nowoczesności siłę rewolucyjną, która przekreśla porządek stanowiących praw i hieratycznie niepodważalnych zasad. Inną odnogą owej siły rewolucyj-

³⁶ B. Żaboklicka, *Nowe odczytanie „Ślubu” w świetle przekładu autorskiego na hiszpański*. W zb.: *Literatura, kultura i język polski w kontekstach i kontaktach światowych. III Kongres Polonistyki Zagranicznej*, Poznań, 8–11 czerwca 2006 roku. Red. M. Czermińska, K. Meller, P. Fliciniński. Poznań 2007, s. 266–267.

³⁷ Jeleński, *op. cit.*, s. 298. Podkreśl. P. S.

³⁸ Spośród niezwykle już bogatej literatury zob. np. T. Snyder, *Czarna ziemia. Holokaust jako ostrzeżenie*. Przeł. B. Pietrzyk. Kraków 2015.

nej było własne piarstwo Gombrowicza³⁹. Jak gdyby jego projekt i europejski totalitaryzm, występujący przeciwko zastanemu społeczno-politycznemu *status quo*, wyrastały ze wspólnego pnia ściśle nowoczesnej niechęci do stabilizacji. Rozpisując swoją konfrontację z Hitlerem, Gombrowicz zdobywa się więc na akt najwyższej intelektualnej uczciwości. Nie oddala od siebie owego nowoczesnego totalitaryzmu w geście wygodnego samozadowolenia, ale testuje w jego obliczu wydolność własnego języka⁴⁰.

Choć swoje rozprawy z Hitlerem prowadzi Gombrowicz zwykle w sposób zamulowany⁴¹, to niekiedy jednak rezygnuje z ezoteryki. Dzieje się tak zwłaszcza w tandilskich fragmentach *Dziennika*. A to Gombrowicz zostaje nazwany („ach, przez pomyłkę!”) faszystą, a to podczas włóczęgi po Tandilu natrafia na kreślone kredą napisy na cześć „męczenników Norymbergi”. Komentarz, jakim Gombrowicz opatruje tę sytuację, przemycą zresztą aluzję do Pijaka, owego „*el embajador de Hitler*”:

Hitlerysta w Tandilu? I tak zacietrzewiony? Po tylu latach? [...] ale (mając na uwadze tamto, ów „faszyzm”, którym mnie poczęstowano) wyglądało, jakby pijak ten do mnie przepijał... Aluzja? Od dawna wiem, że niejedno jest aluzją do mnie i niejedno do mnie przepija... [D 429]

Pamiętajmy przy tym o uwadze Jeleńskiego: „Hitlera trzeba szukać w między-ludzkim kościele *Ślubu*”. I nie przypadkiem właśnie kategoria „międzyludzkiego” powraca też w obszernym fragmencie *Dziennika* poświęconym Hitlerowi:

Jego gwałt najwyższy to ten, który sobie samemu zadał, przekształcając siebie na Moc [...]. [D 430]
powstała konieczność przeniesienia wszystkiego w sferę wyższą i już niedostępną indywidualnej jaźni. [...] Teraz już nikt nie może się cofnąć, bo nie są już w „ludzki”, tylko w „międzyludzki”, czyli w „nad-ludzki”. [D 431]

[...] Hitlerowi wszystko urasta w rękach, [...]; to karzeł [...]; pospolity człowiek, który od z e w n a t r z jest Bogiem [...]. [D 430–432]

Gombrowicz proponuje tu analizę postaci Hitlera podjętą przez pryzmat własnej koncepcji interakcyjności międzyludzkiej. Interesuje go nie tyle nazizm będący ruchem politycznym, ile Hitler jako pojedynczy człowiek, konsekwentnie zadaje więc pytania o podmiotowość nazistowskiego wodza. Gombrowicz śledzi proces, w którym Hitler w roli słabej jednostki podlega transformacji w dyktatora, „wiel-

³⁹ Złożone relacje faszystów z nowoczesnością doczekały się ogromnej biblioteki opracowań. O faszyzmie jako „innej nowoczesności” zob. m.in. P. M. Sobczak, *Polscy pisarze wobec faszystów*. Łódź 2015, s. 8. Jeśli faszyzm uznawać za formę „innej nowoczesności”, można powiedzieć, że w moim odczytaniu Gombrowicz podejmowałby próbę zaprojektowania jeszcze innej nowoczesności.

⁴⁰ Pojawiały się już cząstkowe odczytania Gombrowicza w kontekście totalitaryzmu, szły jednak zupełnie innym szlakiem niż ten, który mnie tutaj interesuje. Por. M. Masłowski, „*Kościół międzyludzki*” w „*Ślubie*” Witolda Gombrowicza, „*Teksty Drugie*” 1999, nr 1/2. – M. Delaperrière, *Kościół międzyludzki i absurd totalitarny w teatrze Gombrowicza*. Jw., 2002, nr 3.

⁴¹ To przedmowę do *Pamiętnika z okresu dojrzewania*, zakończoną odwołaniem do Hitlera, postanowił Gombrowicz w ostatniej chwili usunąć z drukarni, to drukowany w „*Skamandrze*” fragment *Ferdynurka* z „heilującymi” polskimi faszystami nie wszedł do wersji książkowej i to wreszcie z Hitlerem miał zmierzyć się wysłany z misją dyplomatyczną Witold w niezachowanym lub nigdy nieukończonym akcie *Historii*.

kiego Hitlera”, co wiąże się z „rezygnacją z innych możliwości istnienia” (D 430). Hitler wzmocniony liczbą swoich zwolenników rośnie jako przywódca, ale karleje jako jednostka, stając się funkcją podporządkowanej mu masy, której siła wielokrotnie przewyższa jego własną (D 431). Tym samym Gombrowicz uchwytuje brzemienny w skutki paradoks. Dyktator – najwyższa emanacja po schmittowsku rozumianej suwerenności – strukturalnie poddaje się modelowaniu przez siły pozbawiające go autonomii. Kościół międzyludzki, kategoria, w której zwykle się widzieć postulat i ideę wyraźnie promowaną przez samego Gombrowicza, jest w istocie dla pisarza pseudonimem nieuchronnej ambiwalencji nowoczesnego doświadczenia. *Credo* tego kościoła wygłoszone przez Henryka, *nb.* już po przemianie w dyktatora, brzmiałoby następująco:

Odrzucam wszelki ład, wszelką ideę
 Nie ufam żadnej abstrakcji, doktrynie
 Nie wierzę ani w Boga, ani w Rozum!
 Dość już tych Bogów! Dajcie mi człowieka! [Ś 230-231]

To tej oddolnej religii „kapłanem bezbożnym” (Ś 217) jest Pijak:

[...] Między nami
 Bóg nasz się rodzi i z nas
 I kościół nasz nie z nieba, ale z ziemi
 Religia nasza nie z góry, lecz z dołu
 My sami Boga stwarzamy [...]. [Ś 176]

Komentując wyrażającą się z działań Pijaka ideę kościoła międzyludzkiego, zdecydowanie chętniej kładziono nacisk na drugi człon owej figury. Tymczasem nie da się zignorować faktu, że ta podstawowa kategoria Gombrowiczowskiego opisu nowoczesności ocala odwołanie do słownika religii. Nowoczesność nie jest tu więc momentem jednoznacznego przegnania widm teologii w procesie racjonalizacji i oczarowania, które działając trzeźwiąco, ratowałyby nas od metafizycznych intuicji. Świętość ulega tylko przeobrażeniu w nowe formy. Z jednej strony, w kościele międzyludzkiemu strukturalnie niejako nie ma miejsca na suwerenność, skoro likwiduje się trwale, niezależne od historycznych zmiennych podstawy istnienia, zastępując je relatywizmem relacyjności, z drugiej – to usunięcie metafizycznych fundamentów uruchamia tęsknoty za ugruntowaniem suwerenności w samowładztwie i samostanowieniu człowieka. Człowiek, nie oglądając się już na Boskie poręki sensu, chce „Sam sobie dawać ślub w kościele ludzkim!” (Ś 231), a zarazem przeczuwa, że wciąż to inni muszą „napompować” go Boskością (Ś 224). Jednocześnie kapryśny żywioł międzyludzki, wezbrany nieregulowaną masą ludzi, może przemieniać się w siłę miotającą jednostką w zupełnie dowolny sposób. W efekcie po wyeliminowaniu pozaświatowej Boskości jako fundamentu władzy ziemskiej suwerenność i świętość wcale nie znikają, ale przechodzą w nowe, przebieglejsze formy. W ten sposób fetyszycacja suwerenności występująca w dyktaturach i rozpląnięcie się „ja” w procesie nieprzewidywalnego stwarzania orzekające jej strukturalną niemożliwość – to dwie skrajne, lecz dialektycznie splecione postacie nowoczesnego doświadczenia.

Jeśli *Ślub* zakreśla trajektorię przejścia od podmiotów wpisanych w znaturalizowane hierarchie społeczne oparte na wzorcu bosko-kosmicznym do pojedynczych jednostek, które w niestałości odkrywają podstawową zasadę nowoczesnego życia, to pytanie, jakie stawia Gombrowicz, dotyczy tego, co przydarza się w następnym

etapie. Ten zaś jestznaczony, na co już wskazywałem, nieusuwalną ambiwalencją. Nowoczesność rozwidła się na dwie drogi. Na jednej, reprezentowanej przez totalitaryzm, życie zostanie złowieszczo stłamszone przez arbitralną wolę panującego, który nie musi szukać dla swej władzy uzasadnień poza zbiorowym aktem poddaństwa, jaki oferuje mu społeczeństwo. Druga z tych ścieżek, ta, której przebieg Gombrowicz usilnie będzie starał się zaprojektować, okazuje przychylność pojedynczemu życiu nie po to, by jednostka mocą suwerennej decyzji rozaczała swoje panowanie, lecz po to, by każda pojedynczość została uszanowana. Odkrycie „ja” może być więc momentem zachwycającej emancypacji, wykluciem się wreszcie swobodnej jednostki, żyjącej w dystansie wobec wszelkich ról społecznych i wobec powinności próbujących narzucić jej określoną formę. Chwila ta może skutkować również narodzinami dyktatorskiej suwerenności, która w porządku politycznym stanowi jedynie punkt krystalizacji i jaskrawego zawężenia owej formy podmiotowości wyłaniającej się wraz z nowoczesnością. Pytanie sformułowane bezustannie w *Ślubie* dotyczy więc tego, w jaki sposób dociążyć pierwszą z tych możliwości kosztem drugiej. Lub ujmując rzecz w najbardziej drastycznym skrócie: w jaki sposób być Gombrowiczem, nie stając się Hitlerem? Jak ocalić „ja”, omijając rąfy suwerennej tyranii?

Żadnego wesela i pogrzeb

Gombrowicz, jak zawsze, zdobywa się na subtelnie dialektyczną operację. Ekstacyjnie głosząc pochwałę dynamiki nowoczesnego życia, pragnie zachować ostrożność wobec całkowitego pozostawienia go samemu sobie. Nie po to jednak, by poddawać się tęsknocie za przednowoczesną statyką uporządkowanego kosmosu z Bogiem wieńczącym piramidę stworzenia i spinającym wszystkie elementy owej konstrukcji lub z inną nadrzędną instancją, ale po to, by stojąc niewzruszenie po stronie nowoczesności, działając w jej imieniu i na jej rzecz, powściągać ją za każdym razem, kiedy w jej kipieli miałyby utonąć pojedyncze życie. To ono jest bowiem podstawowym pryzmatem, przez który Gombrowicz patrzy na nowoczesność. Właśnie od strony pojedynczego życia pisarz testuje każdą jej formułę. A także zadaje pytanie, czy nowoczesność stwarza wystarczająco dogodne warunki dla pojedynczych żyć, które rezygnują ze swojej suwerenności i panowania nad innymi.

W ostatnim akcie *Ślubu* krwawy tyran i suweren uświadamia sobie własną niesuwerenność. Statyczny świat sztywnych hierarchii oraz powinności – w którym jednostkowe życie wygaszało się w przypisanych mu na zawsze społecznych rolach i formach – wraz z negującą wszelką stałość nowoczesnością zostaje zastąpiony wizją życia jako rozbeltanego żywiołu, któremu odjęto stabilizujące je ramy. Gombrowicz dostrzega tu działanie dwu zjawisk pozornie sytuujących się na antypodach, w istocie zaś perwersyjnie wzajem się uzupełniających. Z jednej strony, nowoczesność to moment rozbudzenia myśli o ludzkim samostanowieniu, z drugiej zaś to czas, kiedy wobec braku stałych punktów orientacyjnych ludzkość uświadamia sobie istnienie interakcyjnego źródła wszelkich wartości, znoszącego suwerenność podmiotu. Wyzbycie się metafizycznych iluzji sprawia, że jednostki wyposażają się w prerogatywy dawnego Boskiego monarchy, dając dowód na recydywę suwerenności, której powroty bezustannie nekają nowoczesność. Teraz jednak suwerenna wszechmoc staje się paradoksalnie tym trudniejsza do obalenia, że nabiera nie-

uchwytnie hybrydowego, giętkiego charakteru. Jednostki znajdują przyzwolenie dla wszelkich działań w samej niemożliwości odwołania się do instancji ostatecznej. Recydywa suwerenności, która próbuje zaprzeczyć nieregulowanej interakcyjności życia nowoczesnego, zarazem czerpie z niej, zapewniając swojemu panowaniu niepodważalne alibi. Bogowie czasów nowoczesności, dyktatorzy, zostają wywindowani do tych ról na mocy całkowicie nieprzewidywalnych i niedających się kontrolować mechanizmów. Podszewką i motorem działania nowoczesnych form suwerenności staje się, paradoksalnie, nieusuwalna sieciowość naszego istnienia, przemieniająca jednostki w przygodne efekty wpływu potencjalnie nieskończonej liczby relacji.

Upojenie statyką ról w wizji hieratycznego uniwersum, którego centrum wyznaczał Bóg, nowoczesność zastępuje więc wybuchowym koktajlem interakcyjnej przygodności i samostanowienia. Jak mówi Henryk: „cóż z tego, że każdy, poszczególne biorąc, jest całkowicie trzeźwy, rozsądny, zrównoważony, jeżeli wszyscy razem jesteśmy jednym olbrzymim szaleńcem [...]” (Ś 170). Choć człowiek nowoczesny może zapewniać: „Jestem trzeźwy!”, a nawet: „Jestem najtrzeźwiejszy na świecie!”, „Dostrajam się do was, ale z pełną świadomością, na trzeźwo [...]” (Ś 183), nie ma to znaczenia, gdyż sprawy wymykają się spod kontroli każdego, kto marzy o suwerenności. Nowoczesność przemienia się u Gombrowicza w „upajające przyjęcie”, na którym „każdy czym innym się upija”, gdzie tonie się w „słów oceanie [...] Jak pijak”:

HENRYK
[.]
(Ha! Widzicie, jak jestem trzeźwy!)
Jak pijak niezupełnie stoje, w głowie mi się troi
Nieswojo słyszę i niepewnie widzę
[...] Szum. [Ś 183–184]

Orząśnienie się z metafizycznych złudzeń winduje deziluzję do rangi pożądanej optyki nowoczesności, zarazem upaja zarówno wizją samostanowienia, któremu niepotrzebne są metafizyczne sankcje, jak i żywiołem interakcyjnego stwarzania „ja”, który wdarł się wraz z rozbięciem zapór statycznego świata. W tych warunkach wprawdzie chce się wykazać swoją trzeźwość, ale to tylko wezwanie do tego, by stwarzać pozory:

HENRYK
[.]
Ta jedna myśl uparta: zachowaj pozory
Nie daj po obie poznać, żeś pijany [...].
[.]
Zaraz, zaraz
Jeszcze jaśniej wykażę wam trzeźwość moja.
[.]
[...] każdy pragnie trzeźwego udawać [...] [Ś 183–184]

Pocziwość dawnego „pijaństwa”, w którym jednostki, cementując statyczne widzenie świata, okazywały się wyłącznie funkcją swoich społecznych ról, zastępuje teraz zdecydowanie bardziej drapieżna wizja ustawicznego stawania się „ja”, formującego się zawsze wobec innych. W ten sposób człowiek nowoczesny wpada jednak w *mise-en-abîme* otchłannego „pijaństwa”:

HENRYK
 [.]
 [...] Jeden upija się
 drugim
 Lecz każdy pragnie trzeźwego udawać [...]
 [.]
 Ależ w takim razie to farsa!

Jeden pijak, aby trzeźwego udawać, przystosowuje się do pijaństwa drugiego pijaka, który aby trzeźwego udawać, przystosowuje się do pijaństwa innego pijaka, który... [Ś 184–185]

Gombrowicz uchwytuje przejście od jednostek wytracających indywidualną życiową energię w całkowitym podporządkowaniu statycznym rolom społecznym do takich, które nawet jeśli z rolami tymi się w pełni utożsamiają, to poddane w dobie nowoczesności żywiołowi wiecznej zmiany znajdują alibi dla swojej suwerennej przemocy w powszechnej interakcji, gdyż znosi ona wszelką suwerenną odpowiedzialność za czyny. „Ja tu za nic nie jestem odpowiedzialny!” (Ś 252) – woła początkowo dyktator-Henryk, odcinając się od własnych zbrodni, choć to zwłoki ofiar Henryka były przecież dotąd ucieleśnioną emanacją jego władzy. Kiedy natomiast wszechwładza zostaje rozdęta tak, że nie napotyka już oporu, raptownie imploduje i zapada się w siebie. Wobec trupa Władzia, którego „namówił na śmierć”, byle tylko zaspokoić suwerenny kaprys woli, Henryk nagle postanawia wziąć odpowiedzialność za swoje działania. Oto punkt dojścia całej metarefleksji zawartej w *Ślubie*.

Tylko jednostkowy gest „ja”, które orzekło niemożliwość istnienia suwerennego „ja” utopionego w obieży ludzkich i nieludzkich spojrzeń (Ś 228), punktowo przerywa tę nieskończoną grę uchylania się od odpowiedzialności – czy wręcz „ja” zawiązuje się oraz krystalizuje dopiero w tym punkcie, w którym uznaje siebie za źródło swoich czynów, a zarazem akceptuje nieuchronnie zapośredniczający i odkształcający je wymiar interakcji. Mimo fikcji odpowiedzialności „ja” bierze odpowiedzialność za własne postęпки i dopiero za tę cenę krystalizuje się jako „ja” w sieci relacji. Łączność między jednostką a jej aktami nie ma już więc nic wspólnego z gestem suwerena, który za sprawą podjętych działań uaktualniał wszechmocną potencję. „Ja” daje o sobie znać w ustąpieniu z suwerennej funkcji, rozpoznając się zarazem we własnym niesuwerennym uczynku: „Ten trup to moje dzieło” (Ś 251) – orzeka ostatecznie Henryk nad zwłokami Władzia. Z tego względu Henryk jako suweren, który wypowiadał dotąd wyłącznie żądania mające utwierdzić jego panowanie, dokonuje niemożliwego i paradoksalnego aktu performatywnego: obwieszcza zrzeczenie się władzy. To dlatego Henryk, biorąc odpowiedzialność za swój / nie swój czyn, wzywa, by go „dutkanć”, a więc naruszyć immunitet przyznający mu dotąd suwerenność: „Niech wasze ręce / Mnie... dudtkna...” (Ś 253).

Suweren rezygnuje przy tym ze ślubu, który miał być dokonany przez niego samego aktem utwierdzenia jego suwerennej władzy. W ten jednak sposób sztuka kończy się nie tytułowym ślubem – odgrywającym rolę pseudonimu dla reintegracji potrzaskanego „ja”, próbującego gorączkowo osiągnąć suwerenny status – lecz zupełnie inną ceremonią: „zamiast ślubu... tu pogrzeb!” (Ś 251). W finale *Ślubu*, tego wielkiego polskiego „barokowego” dramatu żałobnego⁴², dochodzi więc wprost

⁴² Z braku miejsca sygnalizuję jedynie, że warto czytać *Ślub* przez pryzmat pracy habilitacyjnej

do uformowania orszaku pogrzebowego wokół trupa Władzia. Zamiast spodziewanego Mendelssohna rozlega się komenda Henryka, samozdetronizowanego suwerena: „Marsz żałobny!” (Ś 253). Tak brzmią ostatnie słowa dramatu. A więc *Ślub* zostaje zwieńczony aktem performatywnym, nie tym jednak, którego zapowiedź stanowi tytuł⁴³. Mowa o akcie paradoksalnym, stawiającym na głowie całą logikę owych aktów, którymi podminowana jest akcja dramatu. W akcie tym liczy się już nie czynienie rzeczy za pomocą słów, które dowodziłyby suwerennej władzy tego, kto słowa wypowiada, ale domagający się naruszenia jego suwerenności paradoksalny performatyw. Zamiast ustanawiania władzy za sprawą aktu performatywnego dostajemy performatyw odstanawiający stojącą za nim instancję⁴⁴. Performatyw, który wyrażał władzę wypowiadającego („ja panuję”, „ja ustanawiam”, „ja ogłaszam”), przekształca się w osobliwy performatyw etyczny, w którym obwieszczeniu „ja” towarzyszy zarazem rezygnacja z suwerennego panowania. Oto wielki zwrot etyczny *Ślubu*. A zarazem pouczenie, którego Gombrowicz udziela współczesności: chociaż w nowoczesnym kościele międzyludzkich interakcji nie jesteśmy suveren-

W. Benjamina (*Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*. Przeł. A. Kopacki. Pośl. A. Lipszyc. Warszawa 2013) o niemieckim barokowym dramacie żałobnym. Barok byłby tu oczywiście rozumiany po benjaminowsku jako transhistoryczne doświadczenie kryzysu ontologicznego, poznawczego i aksjologicznego. Dramat Gombrowicza (via podziwiany przez niego w młodości *Ubu Król* A. Jarry'ego) wykazuje podobieństwo do książki filozofa, gdy chodzi chociażby o kluczowe postacie i rozwiązania przebiegu akcji: suweren-tyran (Henryk), jego ofiara-męczennik (Władzio), dworzaniń-intrygant (Pijak), cnotliwa księżna (Mania), a wreszcie finałowy orszak żałobny i pogrzeb. Podstawowe powinowactwo dotyczy jednak tego, że identycznie jak w *Źródle dramatu żałobnego w Niemczech* materia *Ślubu* staje się historia w kryzysie, a zatem permanencja stanu wyjątkowego, w którym suweren przeobraża się w tyrana. Nie zapominajmy, że dysertację Benjamina, zgodnie z instruktywnymi podpowiedziami G. Agambena (*Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*. Przeł. M. Salwa. Pośl. P. Nowak. Warszawa 2008; *Stan wyjątkowy*. Przeł. M. Surma-Gawłowska. Pośl. G. Jankowicz, P. Mościcki. Kraków 2008; *Horkos. Sakrament języka. Archeologia przysięgi*. Przeł. P. Laskowski, S. Matuszewski, P. Michalik. Red. nauk. M. Ratajczak. Warszawa 2023), należałoby czytać jako polemikę z teorią suwerenności sformułowaną w pracach Schmitta (zob. Benjamin, *op. cit.*, s. 77. – Agamben, *Stan wyjątkowy*, s. 79–80). Na związki Gombrowicza z Benjaminem (choć w innym niż interesujący mnie zakresie) pierwsza zwróciła uwagę J. Harnesberger w książce *Sovereignty and Experience: Walter Benjamin and Witold Gombrowicz. The Redemptive Violence of Allegory and the Interhuman Church* (Saarbrücken 2009).

⁴³ Pytanie o związki między performatywnymi aktami mowy a suwerennością jest kluczowe dla *Ślubu*. Gombrowiczowska performatyzacja teorii performatywności wyprzedza przy tym o kilka lat pionierskie studia J. L. Austina, wyrażone w wykładach *Słowa i czynny* (1952–1954) oraz w mowie harwardzkiej (1955), których rozwinięciem stanie się kanoniczne *Jak działać słowami* (W: *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*. Przekł., wstęp, przypisy, skorowidz B. Chwedeńczuk. Przekł. przejrzał J. Woleński. Warszawa 1993). Na kwestię performatywności w kontekście *Ślubu* zwracano już uwagę – zob. Sugiera, *op. cit.*, s. 177. – M. Januszkiewicz, *Horyzonty nihilizmu: Gombrowicz, Borowski, Różewicz*. Poznań 2009, s. 140.

⁴⁴ Ten paradoksalny akt performatywny przybliżyła do koncepcji aformatywu, opracowanej przez W. Hamachera (*Afformative, Strike: Benjamin's „Critique of Violence”*. W zb.: *Walter Benjamin's Philosophy. Destruction and Experience*. Ed. A. Benjamin, P. Osborne. London – New York, N. Y., 1994 (transl. D. Hollander)). Według badacza o ile performatyw ustanawia jakiś porządek prawny, o tyle aformatyw dokonuje jego odstanowienia. Hamacher powiela tu ideę *Entsetzen* z eseju W. Benjamina *Przyczynek do krytyki przemocy* (w: *Konstelacje. Wybór tekstów*. Przeł. A. Lipszyc, A. Wołkowicz. Kraków 2012 (przeł. A. Lipszyc)).

nie odpowiedzialni za swoje czyny, trzeba brać za nie odpowiedzialność, bo może tylko w ten sposób zamiast czynić sobie innych poddanyymi, będziemy zawiązywać relacje ocalające pojedynczość każdej i każdego z nas.

Abstract

PIOTR SADZIK University of Warsaw
ORCID: 0000-0002-7897-7992

SOBERING SPIRIT OF MODERNITY, OR WHERE THE DRUNKARD FROM WITOLD GOMBROWICZ'S "ŚLUB" ("THE MARRIAGE") COMES FROM

The paper offers an interpretation of Witold Gombrowicz's *Ślub* (*The Marriage*) as a meta-statement about the author's vision of modernity. This thesis is supported by two further ones. Against the interpretive tradition, Sadzik points at the need of the drama's historical specification that sees *The Marriage* as a record of "overdreamt revolution." This problem axis offers the place for crystalising the metahistorical issues. Presenting the sequence of acts in *The Marriage* that corresponds to historical transformations of power and is linked to conversions of subjectivity models, Sadzik makes an attempt to decipher the figure of Drunkard. He sees in this figure a modernity obstetrician, and at the same time an agent of other figure encoded in the drama, namely Hitler, against whom Gombrowicz directs the ethical turn that takes place in the final part of the play.