

CEZARY ZALEWSKI

Wydział Polonistyki

Uniwersytet Jagielloński

Kraków

*Ojciec twój bogiem winien być dla ciebie.*  
**Ślub Gombrowicza między Freudem a Girardem**  
**(i Szekspirem)**

Streszczenie: Artykuł jest mimetyczną interpretacją *Ślubu* Witolda Gombrowicza. Zastosowanie teorii René Girarda w funkcji metajęzyka pozwala na zauważenie częściowej dekonstrukcji, jakiej polski pisarz dokonuje względem koncepcji mordu pierwotnego (i buntu syna przeciwko ojcu) stworzonej przez Zygmunta Freuda. „Poprawka” Gombrowicza (zapożyczona od Szekspira) polega na prezentacji przekonania, zgodnie z którym rywalizacja (oraz jej efekt – morderstwo) jest specyficznym, naśladowczym modusem międzyludzkich relacji, a jej aspekt przedmiotowy (m.in. erotyczny) pozostaje kwestią drugorzędą.

Słowa kluczowe: Zygmunt Freud, René Girard, kozioł ofiarny, pragnienie mimetyczne w literaturze, William Szekspir.

Gdy Zygmunt Freud odkrył genezę pierwotnego *sacrum*, natychmiast – i dość autorytarnie – zapewniał, iż:

„Nie powinniśmy być zdumieni stwierdzając, że pojawia się także częściowo bunt syna, często w najdziwniejszych przebraniach i maskach, w tworzeniu się późniejszych religii”<sup>1</sup>.

Witold Gombrowicz nie bez powodu określany jest mianem pisarza filozoficznego, a wszelka filozofia wpływa ze zdziwienia. Nie inaczej jest również w przypadku dramatu, który rozpoczyna dojrzały okres jego twórczości. Pierwotne *sacrum* wciąż napawa go zdumieniem, dlatego niezwykle trafna pozostaje uwaga Zdzisława Łapińskiego, który dostrzegł, iż:

„*Ślub* to nie tylko parabola o kształtowaniu się osobowości, ale i przypowieść o powstawaniu religii. Tworzenie się jej wyprowadzone zostało z potocznych wydarzeń, jej załączki odkryte w codziennych faktach psychicznych, które pod piórem autora wybujały do potęgi mitu”<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Z. Freud, *Totem i tabu*, w: tenże, *Człowiek, kultura, religia*, Warszawa 1967, s. 131.

<sup>2</sup> Z. Łapiński, „*Ślub w kościele ludzkim*” (*O kategoriach interakcyjnych u Gombrowicza*). „*Twórczość*” 1966, nr 9, s. 93. Temat ten podjął także R. Fieguth, ale jego analizy nie wykraczają

Spostrzeżenie to należy uzupełnić o ważny element; zanim bowiem Gombrowicz zajmie się genezą religii, dokona rozpoznania w obrębie dyskursu teoretycznego. Napotka w nim przede wszystkim wspomnianą już teorię Freuda, która, jak sądzę, wydała mu się wielce nieoczywista. Gombrowicz będzie miał z nią wiele kłopotu, dlatego jej dekonstrukcja jest tu zaczęta, ale niedokończona, a ów brak konsekwencji wart jest głębszej refleksji.

Pisarz wielokrotnie stwierdzał, iż abstrakcyjne dociekania nie są w stanie uchwycić materii życia, z którą tak dobrze radzi sobie literatura. Krytyczny namysł nad Freudem, a co za tym idzie sformułowanie innej genezy *sacrum*, został więc przeprowadzony przy pomocy Szekspira. Jego obecność w *Ślubie* jest tyleż oczywista, ile problematyczna – zwłaszcza w aspekcie funkcjonalnym. Sam Gombrowicz uważał, iż jego sztuka jest parodią Szekspira, ale – jak należałoby powtórzyć za Michałem Głowińskim<sup>3</sup> – jest to parodia konstruktywna, czyli taka, która nie polega wyłącznie na degradacji, lecz na krytycznej adaptacji wzoru dostarczonego przez tradycję. Twierdzą zatem, że wprowadzenie motywów szekspirowskich w drugim i trzecim akcie *Ślubu* ma ścisły związek z sytuacją zaistniałą w akcie pierwszym; sytuacją, która z kolei posiada wyraźne zbieżności z tym, co przedstawia Freud w pracy *Totem i tabu*.

Orientacja oraz interpretacja tej gry, jaką między tekstami prowadzi w tym dramacie Gombrowicz, byłaby niemożliwa bez dodatkowych koncepcji. Spośród wielu propozycji najbardziej efektywna jest tu niewątpliwie ta, której twórcą jest francuski badacz – René Girard. Wynika to zarówno z faktu, iż jej perspektywa jest w stanie ogarnąć wszystkich uczestników tej interakcji, jak i z powodu bardziej zasadniczego. Prace Girarda podejmują bowiem ten sam temat – genezy pierwotnego *sacrum* – proponując jego rozwiązanie, które zakłada przekonujące i udokumentowane przejście od kwestii antropologicznych do kulturowych, związanych z mechanizmem ofiarniczym. Zbieżność między propozycjami pisarskimi Gombrowicza a teorią Girarda dostrzegano dotąd niemal wyłącznie w tym pierwszym aspekcie, którego istotą jest funkcjonowanie zapośredniczonego, mimetycznego pragnienia<sup>4</sup>. Wszelako nie jest możliwe, aby to podobieństwo nie prowadziło jeszcze dalej, sięgając zagadnień religijnych. Określenie zakresu tejsze analogii jest jednym z zadań niniejszego szkicu.

---

poza wstępne rozpoznania (por. R. Fieguth, *Słowo, sacrum i władza. Komentarze do Ślubu Gombrowicza i jego tradycji romantycznych*, w: *Literatura i władza*, red. B. Wojnowska, Warszawa 1996).

<sup>3</sup> M. Głowiński, *Komentarze do Ślubu*, w: tenże, *Gombrowicz i nadliteratura*, Kraków 2002, s. 121.

<sup>4</sup> Zob. E. Thompson, *Witold Gombrowicz*, Katowice 2002, s. 159-161; J.-P. Salgas, *Witold Gombrowicz lub ateizm integralny*, Warszawa 2004, s. 70, 144; M. Chrzanowski, *Pragnienie a kultura – perspektywy wykorzystania koncepcji antropologicznych René Girarda i Witolda Gombrowicza do budowy teorii podmiotu kultury*, „Melée. Kwartalnik Filozoficzno-Kulturalny” 2008, nr 2-3.

— I —

Freud wieńczy swoje dociekania tezą, wedle której początkiem religii totemicznej był mord dokonany na ojcu, przywódcy tzw. hordy pierwotnej. Jej pojęcie jest wprawdzie zapożyczone od Darwina, ale wyjaśnienie dalszego rozwoju wydarzeń jest zasługą Freuda:

„...koncepcja hordy pierwotnej (...) mówi jedynie o gwałtownym, zazdrośnym ojcu, który zachowuje wszystkie samice dla siebie i wypędza dojrzewających synów. (...) Pewnego dnia wyrzuceni bracia złączyli swe siły, zabili i zjedli ojca i w ten sposób położyli kres hordzie ojcowskiej. Razem ośmielili się wykonać to, co w pojedynkę było dla nich niemożliwością. (...) Gwałtowny ojciec pierwotny był z całą pewnością budzącym zazdrość i lęk wzorem dla każdego z braci”<sup>5</sup>.

Paralele pomiędzy tak przedstawionym scenariuszem a pierwszym aktem *Ślubu* rysują się – przynajmniej do pewnego momentu – całkiem wyraźnie. Do ojca przychodzą bowiem dwie grupy osób: syn i jego przyjaciel oraz pijak wraz z towarzyszami. Początkowe zróżnicowanie gości szybko zostaje zniwelowane, a ich zachowanie staje się identyczne. Za tę metamorfozę odpowiada ojciec, który nie jest wprawdzie gwałtownikiem, ale strzegąc kobiet natychmiast wywołuje zazdrość. Jego postępowanie za każdym razem jest podobne: najpierw pozwala im rozpoznać i matkę, i Mańkę, a następnie surowo zakazuje jakichkolwiek kontaktów z nimi. Staje się rywalem, wokół którego krystalizuje się konflikt. Ojciec zresztą doskonale wyczuwa zagrożenie i ostrzega syna Henryka przed działaniami dążącymi do eskalacji przemocy:

„A kto by na Ojca swojego rękę świętokradczą, ten zbrodnię tak okropną, tak niewymowną, tak ach piekielną, diabelską, nieludzką, że z pokolenia na pokolenie w krzyku strasznym, w jęku, we wstydzie, w udręczeniu od Boga i Natury wykłenty, przekłenty, wyrzucony, pozostawiony, opuszczony...” (111)<sup>6</sup>.

Zakłęcia stabilizują sytuację tylko do momentu przybycia pijaków, dla których ojciec znowu jest przeszkodą, ale proporcje są już dla niego zdecydowanie niekorzystne. Henryka i pijaków połączył wspólny cel, zatem powtarzają te same obelgi i groźby, czekając tylko na kogoś, kto pierwszy odważy się zaatakować ojca.

Wszystko w tej scenie konsekwentnie prowadzi do zbiorowego morderstwa, a jednak fakt ten nie następuje. Sądzę, iż konieczna jest odpowiedź na pytanie zarówno o przyczynę, jakie skłoniły Gombrowicza do przerwania ataków, jak i o postawę syna, który dość niespodziewanie ratuje swojego ojca.

Prześladowanie zakłada – i wymusza – absolutną jedność w grupie, zatem żaden wyłom nie jest możliwy. Dlatego wprowadzając takie rozwiązanie Gombrowicz dyskretnie podważa sens tych poczynań; przyjęcie, iż kolektywną

<sup>5</sup> Z. Freud, *Totem i tabu*, s. 127.

<sup>6</sup> W ten sposób odsyłam do: W. Gombrowicz, *Ślub*, w: tenże, *Dramaty. Dzieła*, Kraków 1986, t. 6; cyfra w nawiasie oznacza stronę.

opresję można zatrzymać niemal w kulminacyjnym momencie, całkowicie bowiem kwestionuje jej istnienie. W perspektywie genetycznej oznacza to, iż sam początek religii wcale nie tkwi w mrokach zbrodni, której najpewniej nie było. Zamiast niej nastąpiło pojednanie ofiary z prześladowcami: syn uznał ojca, ojciec syna – i obaj uzgodnili zasady dalszego, pokojowego współżycia. Takie zażegnanie konfliktu może być, jak sądzę, aluzją do teorii umowy społecznej, która wyklucza morderczą walkę, przyjmując osiągnięcie powszechnej zgody za pomocą negocjacji.

Nieprzypadkowo ojca wybawia właśnie Henryk, którego – skądinąd – trudno posądzać o tego typu zachowanie. Gombrowicz czyniąc ową więź rodzinną motywem ratunku, równie dyskretnie podważa edypalny charakter ofiary. Bycie ojcem nie jest zatem warunkiem ani koniecznym, ani wystarczającym do tego, aby dana jednostka znalazła się w centrum przemocy.

Ścisłe mówiąc owo sztuczne, czyli nieprawdziwe, niezgodne z właściwym biegiem wydarzeń, zakończenie pierwszego aktu sugeruje dwie, wykluczające się, hipotezy. Albo morderstwa nie było, i rację ma teoria umowy społecznej, albo – owszem – było, tylko że przebiegało inaczej niż przedstawił to Freud. W akcie drugim i trzecim dramatu Gombrowicz bliski jest – jak sądzę – tej ostatniej, Girardowskiej hipotezie.

— II —

Rozwiązanie konfliktu – wiarygodne lub nie – zawsze przywraca porządek. Pisarz podkreśla ten fakt, nadając *Ślubowi* szekspirowską scenerię. Dzięki niej wprowadzona zostaje równocześnie i różnica, i hierarchia: ojciec jest królem, syn – księciem, pijacy – dostojnikami. Zaczyna funkcjonować system kulturowy, którego głównym zadaniem jest ochrona jednostek przed zgubnymi skutkami rywalizacji. Hierarchia (tzn. szekspirowska Kolejność) zakłada, jak zauważa René Girard, pośrednictwo zewnętrzne, w którym ludzie nadal się naśladują, ale tak iż – ze względu na dzielące ich różnice – nie pragną identycznych obiektów. Dlatego:

„W przypadku rodziny tradycyjny porządek, Kolejność, nie oznacza więc braku mimetycznego pragnienia, lecz wyzłabianie go w kierunku określonym przez wyższy autorytet<sup>7</sup>.”

Tak również zaczyna funkcjonować świat w sztuce Gombrowicza: Henryk zgadza się na ślub z Mańką nie dlatego, aby był w niej bardzo zakochany, ale ponieważ wybór został podjęty i zatwierdzony przez ojca-króla.

Nowoczesny pogląd stwierdza, że pojawienie się różnicy i hierarchii nieuchronnie implikuje opresję, przeciw której jedyną, moralnie właściwą postawą jest bunt. Gombrowicz weryfikuje jednak ten przesąd, odkrywając jego ukryte

<sup>7</sup> R. Girard, *Szekspir. Teatr zazdrości*, Warszawa 1996, s. 215.

podłoże. Henryk nie podlega naciskowi ze strony ojca, a jednak zachowuje się tak, jakby owa silna opresja miała miejsce. Pijak (*vel* ambasador) kusząc syna, osiąga niewielkie rezultaty dopóki poprzestaje na wykazaniu konwencjonalnego i zarazem kruchego charakteru każdego systemu. Dopiero gdy ten rozmówca wzbudzi w nim zazdrość o tron – czyli władzę – wówczas osiągnie cel. Henryk nie buntuje się zatem przeciw samemu porządkowi, domaga się jedynie zamiany ról: z podległego (i uciskanego) zamierza stać się panującym. Mówi wyraźnie:

„Ja stwarzam królów!  
Ja powinienem być królem!  
Jestem najwyższy! Nic wyższego ode mnie!  
Ja jestem Bogiem!” (165).

Modyfikacje w obrębie hierarchii są dopuszczalne, ale zawsze za jakąś cenę. Im bardziej gwałtowne, nieoczekiwane są te zamiany, tym trudniej jest utrzymać właściwe funkcjonowanie porządku. Henryk stając się nowym królem, musi też stać się tyranem, gdyż tylko w ten sposób „zalegalizuje” przejście władzy, jak również odstraszy innych od podobnego czynu. Ktoś, kto nie podlegał silnej opresji, teraz zatem stosuje ją w stopniu maksymalnym.

Gombrowicz jednak nie poprzestaje na pokazaniu buntu, ale stara się odkryć jego mechanizm. Opresja jest (czy też może być) jedynie skutkiem, który wynika z konieczności naśladowania autorytetu. Henryk, zajmując jego miejsce, jest przekonany, że teraz to on będzie imitowany, pozostając poza jakimkolwiek wpływem. Dumnie ogłasza więc manifest, w którym najważniejsze miejsce zajmuje zaimek – „ja”; sądzi bowiem, iż jako król jest już całkowicie autonomiczny, samoistny. Absurdalny pomysł udzielenia sobie ślubu wynika z tego właśnie założenia: Henryk zamierza naśladować samego siebie – i nikogo więcej.

Największym osiągnięciem Gombrowicza w trzecim akcie jest totalna dekonstrukcja takiego przekonania. Nowy władca zostaje więc umieszczony w tak silnym polu oddziaływań, iż jego samodzielność błyskawicznie zmierza ku niemości. Henryk nie jest bowiem w stanie pragnąć czegokolwiek bez aktywnego udziału innych.

Gombrowicz ilustruje tę regułę jedynie dwoma przykładami, ale sądzę, iż funkcjonują one na zasadzie *pars pro toto*. Henryk staje się niezwykle próżny, więc potrzebuje hołdów i wyrazów uwielbienia, których oczekuje szczególnie od ludzi z teje próżności słynących. Oznacza to, iż pragnie siebie samego dopiero dzięki zainteresowaniu, jakie budzi – lub raczej powinien budzić – u odpowiednich „ekspertów”. Patrząc na siebie ich oczami, czuje się naprawdę bosko.

Drugi przykład jest znacznie wyraźniejszy. Henryka zupełnie nie interesuje – jako kobieta – jego przyszła żona; ślub będzie tylko formalnością, która utwierdzi niezależność króla. Jednak na skutek pewnych okoliczności ten

przyszły mąż zostaje opętany przez zazdrość. Formułuje nawet jej teorię – i to w prawdziwie Girardowskim stylu:

„Któż wie jednak czy mężczyzna... czy mężczyzna w ogóle może zakochać się w kobiecie bez współudziału, bez pośrednictwa, że się tak wyrażę, innego mężczyzny. Być może mężczyzna w ogóle nie odczuwa kobiety inaczej, jak tylko poprzez innego mężczyznę. A może to jakaś nowa forma miłości? Dawniej było we dwoje, a dziś jest we troje?” (193)<sup>8</sup>.

Pragnienie Henryka zwraca się ku Mańce tylko dlatego, że wiernie podąża za „pierwotnym” pragnieniem Władzia. Sytuacja wydaje się paradoksalna, jeżeli uwzględni się wcześniejszą relację obu przyjaciół, w której to Władzio zdradzał tendencje do naśladowania Henryka – a nie odwrotnie. Swą pozycję w trójkącie król zawdzięcza jednak Pijakowi, który błazeńskim gestem „połączył” Władzia i Manię. Henryk natychmiast ulega owej sugestii, podobnie jak wcześniej szybko został przekonany, iż to właśnie jemu należy się tron. Im silniej krzyczy on zatem:

„... ja jestem królem! Ja panuję!” (194)

– tym wyraźniej staje się marionetką w rękach Pijaka. Gombrowicz wskazuje na niewątpliwe podobieństwo pozycji ojca i Pijaka, którzy – kolejno – występują w roli autorytetu. Analogia okazuje się jednak pozorna, ponieważ metody ich działania są zupełnie odmienne. Ojciec tak wybiera synowi „cel”, aby jego osiągnięcie nie prowadziło do konfliktu; Pijak – przeciwnie: aranżuje sytuacje w ten sposób, że zdobycie władzy lub kobiety nieuchronnie wciągnie Henryka w otwartą rywalizację, która destabilizuje (i tak niezbyt trwałą) porządek.

### — III —

Czy istnieje zatem element wspólny, łączący „freudowski” pierwszy akt z „szekspirowskimi” dwoma następnymi? Sądzę, że tak, ponieważ w perspektywie synchronicznej obie „części” zajmują się tym samym problemem: upadkiem porządku i panowaniem chaosu, czy – jak powiedziałby Szekspir – Kolejnością i jej kryzysem. Pierwszy akt przedstawia ten proces dość lakonicznie, natomiast dwa pozostałe są jego ponowną, znacznie dokładniejszą reinterpretacją.

Porządek w pierwszym akcie należy do jego prehistorii, dlatego pozostaje obecny jedynie we wspomnieniach (głównie ojca i Henryka). Charakteryzuje się obecnością form sprawiających, iż różnice były wyraźne, a układ hierarchiczny – pewny i niekwestionowany. Dwie kolejne próby ustanowienia ładu,

<sup>8</sup> Andrzej Falkiewicz niezwykle trafnie skomentował powyższy cytat: „Być może dążenia człowieka – które jemu same wydają się «prawdziwe», «spontaniczne» – muszą zostać mu udzielone z zewnątrz przez rywala (pośrednika? mediatora?), przez «kogoś drugiego»” (A. Falkiewicz, *Polski kosmos. Dziesięć esejów przy Gombrowiczu*, Kraków 1981, s. 103; zob. też M. Żółkoś, *Ciało mówiące. Iwona, księżniczka Burgunda Witolda Gombrowicza*, Gdańsk 2001, s. 149-150).

które podejmuje i ojciec (drugi akt), i syn (trzeci akt), już nie sprostają takim wymaganiom. Przynoszą tylko okres względnej stabilizacji, która ciągle jest zagrożona. Wynika to z faktu, iż rozkład jest tu ewidentnie silniejszy, ale nie oznacza to, iż restytucja porządku jest niemożliwa. Gombrowicz daje wyraźną wskazówkę w klamrowym układzie: skoro najlepszy system jest „już” nieobecny, a dwa kolejne są za słabe, to być może czwarty, który „dopiero” nastanie, okaże się zadowalający.

Przypuszczenie takie potwierdzają opisy kryzysu, które zostały tu skonstruowane w oparciu o – jak określa to Girard – stereotypy prześladowcze<sup>9</sup>. Pierwszy z nich francuski antropolog nazywa zanikiem różnic. Gombrowicz przedstawia ten proces dynamicznie, w miarę jak unifikacja staje się coraz bardziej dominująca. Obejmuje ona podstawowe kategorie: przestrzeń, tożsamość osób i język, którym się posługują. Nie można tu ustalić, czy wydarzenia dzieją się w karczmie, w domu rodzinnym czy na królewskim dworze. Nie wiadomo także, czy np. ojciec jest wiejskim dziedzicem, karczmarzem lub królem, gdyż styl jego wypowiedzi sugeruje, iż jest (może być) każdym z nich. Ten fenomen Gombrowicz nazywa „dostrajaniem”, podkreślając jego imitacyjny aspekt. Pod koniec pierwszego aktu wszyscy zgodnie stwierdzają:

„Niech każdy do każdego się dostraja! Wówczas  
Wybuchnie koncert!” (109).

Gdy zacieranie odrębności osiągnie poziom maksymalny, autor zmienia metaforę: bohaterowie będą „upijać się” sobą, gdyż wzajemne upodobnienie jest tyleż nieoczekiwane, ile gwałtowne i natychmiastowe.

Zanim nastąpi „wybuch”, pojawiają się mniejsze „eksplozje”. Tworzą je pary antagonistów, gdyż unifikacja natychmiast wywołuje konflikty. W pierwszym akcie stają naprzeciw siebie syn z ojcem oraz Pijak z ojcem, w drugim ponownie: syn z ojcem, a w trzecim: syn z przyjacielem. Przewaga par „szekspirowskich” nad „freudowskimi” polega na – po pierwsze – wyraźnej ekspozycji Girardowskiego mimetyzmu: rywalizacja o tron (drugi akt) czy kobietę (trzeci akt) nie wynika tu z nadzwyczajnych właściwości tych „przedmiotów”, ale z naśladowczego pragnienia. Nie tylko jednak geneza jest dokładniej naświetlona, gdyż – po drugie – o wiele trafniej przedstawiona została pozycja rywala. I ojciec, i Władzio znaleźli się na niej dzięki manipulacjom Pijaka, ale sens tych działań nie sprowadza się do jakiejś spiskowej teorii. Gombrowicz pokazuje w ten sposób, iż w układzie symetrycznych antagonistów poszczególni ludzie są „wymienialni”, byleby tylko zachowana została sama rywalizacja. Cel tego „podstawiania” Girard wyjaśnia następująco:

„Jeżeli w rzeczywistości przemoc uniformizuje ludzi, jeżeli każdy staje się odbiciem lub „bliźniakiem” swego przeciwnika, jeżeli wszystkie odbicia są takie same, każdy może w każdej chwili stać się odbiciem kogokolwiek innego, to znaczy obiektem fascynacji

<sup>9</sup> Por. R. Girard, *Kozioł ofiarny*, Łódź 1987 (rozdz. II).

i powszechnej nienawiści. Jedna ofiara może zastąpić wszystkie potencjalne ofiary wszystkich skłóconych braci, których każdy chciałby wygnać – to znaczy zastąpić wszystkich ludzi bez wyjątku wewnątrz wspólnoty”<sup>10</sup>.

Proces wymiany doprowadza więc do sytuacji, w której jedna osoba staje się antagonistą całej grupy. Na tym polega owo niebezpieczne położenie ojca, który – pod koniec pierwszego aktu – skupił na sobie agresję niemal wszystkich postaci. Gombrowicz wraca do tej kwestii, gdyż poprawiając Freuda, zamierza pokazać arbitralny charakter przemocy, dla której „posiadanie kobiet” nie jest żadnym kryterium wyboru.

Wedle Girarda o tym, kto zajmie owo niebezpieczne miejsce, decydują natomiast oskarżenia (drugi stereotyp) oraz stygmaty (trzeci stereotyp). Kandydatów do tej roli jest dwóch: ojciec i Władzio, ale pisarz tak symetrycznie rozdzielił między nich owe wyobrażenia, że nasuwa się przypuszczenie, iż obie te postacie wzajemnie się dopełniają.

Ojciec i Władzio oskarżani są o to samo, tyle że pierwszy bezpośrednio, a drugi – nie wprost. Zbrodnie, które rzekomo mieli popełnić, mieszcza się w grupie czynów popełnianych na tle seksualnym. Pijacy i Henryk, obrzucając ojca wyzwiskiem „świnia”, sugerują niedozwolone relacje z Mańką. Dokładnie o tym samym będzie mówił ojciec, matka oraz Pijak na temat Władzia, gdy będą odradzali Henrykowi ślub.

Stygmaty są cechami, które wzmagają prześladowania. Narażone są na nie przede wszystkim mniejszości, w sensie etnicznym, fizycznym i socjologicznym. Władzio spełnia pierwszy i trzeci warunek: jest tu obcy, niezakorzeniony, przychodzi znikąd; później zaś staje się służącym Henryka, plasując się w niższych rejonach drabiny społecznej. Natomiast ojciec reprezentuje drugie i trzecie kryterium: ułomność fizyczna sprzyja agresji, a on od początku jest „stary, sztywny, sklerotyczny”; zajmuje też, jako król, szczyt hierarchii, należy zatem do ekstremalnej mniejszości, tyle że tej uprzywilejowanej.

Czwartym – i ostatnim – stereotypem jest obecność zbiorowej przemocy. „Koncert” wybucha w *Ślubie* aż trzykrotnie (na koniec każdego z aktów); za każdym jednak razem Gombrowicz dokładniej naświetla inne elementy, dlatego – znowu – dopiero synchroniczne zestawienie wszystkich trzech prób tworzy spójny, całościowy obraz.

Przedstawiając atak na ojca (akt pierwszy), autor podkreśla kolektywny wymiar agresji. Żaden z mężczyzn nie może pozostać obojętny wobec tego, co dzieje się z ojcem; przemoc – jeśli ma być skuteczna – nie toleruje postawy neutralnej. Zbiorowe zaangażowanie jest zatem podobne w scenie detronizacji króla (akt drugi), najsłabiej zaś zostanie zaznaczone w przypadku Władzia, który zabija się sam, i to „za plecami” tłumu. Jeżeli jednak weźmie się pod uwagę fakt, iż są to identyczni ludzie, wówczas okaże się, iż Gombrowicz przedstawia

<sup>10</sup> Tenże, *Sacrum i przemoc*, Poznań 1993, t. 1, s. 109.

tu – symbolicznie – proces wypierania i usuwania własnej agresji, do której grupa nie zamierza się przyznać.

Zestawienie pierwszego i drugiego aktu pokazuje, iż kolektywny charakter przemocy oparty jest na *mimesis*: wystarczy, iż ktoś zacznie prześladowanie, a pozostali natychmiast się przyłączają. I odwrotnie: wystarczy, że znajdzie się choćby jedna osoba, która przeciw niemu zaprotestuje, a wywoła w ten sposób powszechną dezorientację.

Jedność grupy jest więc krucha, dlatego należy usuwać wszelkie okoliczności, które mogłyby nią zachwiać. Jeżeli Henryk ratuje ojca, to nie czyni tego z altruizmu, ale ponieważ został przekonany o niewinności „skazanego”, a tym samym o niesłusznym prześladowaniu. Ojciec bowiem do końca broni swojej godności, nie ulegając perswazji oskarżeń. Ten błąd popełni później, gdy jako król uzna siebie samego za zdrajcę – ułatwiając rebeliantom przejście władzy.

Innymi słowy: *mimesis* wewnętrzna nie tylko jest bardzo nietrwała, ale wręcz uzależniona do swoistej homeostazy między zbiorowością a wybraną jednostką. Dopóki ta ostatnia nie zgadza się na ofiarnicze postępowanie, jego sukces wciąż jest niepewny. Dobrze wie o tym Henryk, dlatego jego ostatnia rozmowa z Władziem przypomina kuszenie, w którym stawką jest owo przekonanie o winie. Gombrowicz trafnie pokazuje, iż jakakolwiek zgoda – nawet tymczasowa, „na próbę” – wystarczy, aby uruchomić i utrwalić złowrogi mechanizm.

Dopiero osiągnięcie tej podwójnej jedności (wewnętrznej i zewnętrznej) stwarza warunki do funkcjonowania przemocy. Jej sukces zależy teraz wyłącznie od intensyfikacji: dotykanie ojca jest gestem tylko symbolicznym, który ujawnia samą możliwość ataku; sposobem znacznie bardziej konkretnym okazuje się więzienie, do którego trafiają niemal wszyscy. Wszystkie te metody są jednakże zbyt powierzchowne; dopiero ów nóż wbity w ciało Władzia przynosi ostateczny i niekwestionowany tryumf przemocy.

Kiedy Henryk ogłasza, iż Władzio zabił się z jego rozkazu, wszyscy natychmiast uznają moc królewskiego autorytetu. Śmierć jest zatem punktem granicznym, w którym kończy się kryzys i zaczyna ustanawianie porządku. Bezpieczeństwo powstaje w wyniku stosowania przemocy – i na ten paradoksalny związek zwrócił uwagę, chociaż go nie wyjaśnił, Andrzej Falkiewicz, pisząc:

„I oto *Ślub*, który miał bronić prywatności bohatera; utwór powołany ku obronie jednostki ludzkiej, mający uchronić przed gwałtem, jakiego na niej dopuszczają się inni, jest także – i jednocześnie – gorączkowym domaganiem się tego gwałtu”<sup>11</sup>.

Korzystając z uniwersalnych struktur, Gombrowicz pokazuje, iż to właśnie prześladowanie zakończone śmiercią zapewnia pokój i bezpieczeństwo. Dokładnie tak przebiega argumentacja Girarda, który przekonuje, że zbiorowe morderstwo kozła ofiarnego nie tylko uspokaja wspólnotę, ale pozwala na jej dalszy rozwój, stwarzając religię i kulturę.

<sup>11</sup> A. Falkiewicz, *dz. cyt.*, s. 259.

## — IV —

Pozostaje jeszcze problem owego pierwotnego *sacrum*. Jaki jest zatem związek religii z tego typu przemianą chaosu w kosmos? Otóż ścisły, zasadniczy. Początki religii tkwią, jak słusznie podejrzewał to Freud, w pierwotnym zabójstwie, które położyło kres powszechnemu zamętowi. Tyle tylko, że – jak dopowiada Girard – niekoniecznie zostało ono popełnione na ojcu, gdyż edypalny dogmat jeszcze nie istniał, a zamiast niego funkcjonowały inne kryteria doboru ofiary. Gombrowicz tak równomiernie wikła i ojca, i Władzia w wir kolektywnej przemocy, iż śmierć tego ostatniego nie może nie być znacząca. W słynnej wypowiedzi Pijaka problem ten w ogóle nie jest postawiony, jakby autor zdawał sobie sprawę z arbitralnej selekcji:

„Między nami  
 Bóg nasz się rodzi i z nas  
 I kościół nasz nie z nieba, ale z ziemi  
 Religia nasza nie z góry, lecz z dołu  
 My sami Boga stwarzamy i stąd się poczyna  
 Msza ludzko ludzka, oddolna, poufna  
 Ciemna i ślepa, przyziemna i dzika” (155).

Ważniejsze od tego, kto będzie zabity, są zarówno procesy, które do morderstwa prowadzą, jak skutki, które z niego wynikną. Oba aspekty są tutaj – w sposób niezwykle gęsty – ujęte; wszystko zaczyna się w międzyludzkich konfliktach, a ich samoczynna eskalacja prowadzi do takiego chaosu, iż tylko dziki, bezwiedny mord może zakończyć ów kryzys. Dlaczego jednak ten, kto został uznany za najbardziej winnego – i został zabity – będzie potem powszechnie czczony jako bóg? Gombrowicz ma rację: to ludzie wytwarzają *sacrum*, ale wedle jakich reguł? Odpowiedź przynosi Girardowska teoria kozła ofiarnego: jedna i ta sama osoba jest – najpierw – największym złem, gdyż sprowadza kryzys, a – potem – największym dobrem, ponieważ jej morderstwo przynosi zupełne pojednanie. Girard zauważa, iż:

„Począwszy od pewnego progu wiary efekt kozła ofiarnego całkowicie odwraca układ pomiędzy prześladowcami a ich ofiarą i to właśnie to odwrócenie produkuje *sacrum*, „przodków-założycieli” oraz bóstwa. Czyni z ofiary, w gruncie rzeczy biernej, jedyną przyczynę działającą i wszechmocną w stosunku do grupy, która uważa się za całkowicie poddaną owemu działaniu”<sup>12</sup>.

Podobny scenariusz sugeruje końcówka *Ślubu*; ofiara doczeka się więc uroczystego pogrzebu, który zarówno uczyni ją nieśmiertelną, jak i będzie pierwszą formą jej spontanicznego kultu. Henryk wystąpi jako „kapłan Władzia”, ponieważ to dzięki jego śmierci zostanie naprawdę „niedotykalnym” królem.

<sup>12</sup> R. Girard, *Kozioł ofiarny*, s. 68.



Podobną funkcję – wcześniej – miał spełnić ceremonia ślubny. Henryk zamierzał uczynić z niego fakt powszechnie znany; teraz zaś pogrzeb zostaje zaledwie zasygnalizowany. Ten rytuał jest bowiem bezwiedny: sam dla siebie nieprzejrzysty i – z tego powodu – niemożliwy do przeniknięcia. Jego sekretem jest – w przeciwieństwie do ślubu – morderstwo, o którym nikt nie może się dowiedzieć, chociaż to dzięki niemu funkcjonuje kulturowy porządek.

Gombrowicz w *Ślubie* jest – bez wątpienia – autorem odważnym, który nie boi się zajrzeć w te najbardziej mroczne dziedziny ludzkich zachowań, zwłaszcza w ich wymiarze zbiorowym. Z drugiej jednak strony trudno oprzeć się wrażeniu, że pisarzowi zabrakło konsekwencji: *Ślub* to świadectwo pisarza, który przestraszył się własnego odkrycia i bez przerwy próbuje się z niego wycofać. Ujmuje zatem dramat w podwójny nawias snu i zmagają z wszechwładną formą, dzięki czemu nie tylko zastawia interpretacyjne pułapki, ale nadaje opisywanym tu procesom charakter mniej lub bardziej hipotetyczny, obarczając czytelnika odpowiedzialnością za ich asercję. Cierpi na tym i przejrzystość dramatu, który jakby kołuje, nawraca do tych samych problemów, i – przede wszystkim – sam zakres analiz, który zapewne mógłby jeszcze zostać poszerzony<sup>13</sup>.

Wydaje się wręcz, iż pasja demaskatorska Gombrowicza jest dogłębnie paradoksalna. Z jednej bowiem strony cofa się przed uznaniem swych wyników, nie pozwalając im osiągnąć klarownej postaci, a z drugiej – czy też może właśnie dlatego – postępuje za daleko. Trudno jest nie zauważyć, że projekt Kościoła Ludzkiego jest rzutowany też na chrześcijaństwo. Gombrowicz idzie tu mniej więcej śladem Freuda, który redukował chrystianizm do formy rywalizacji synów z ojcem. Autor *Ślubu* pozbawia się więc „sojusznika”, który – jak niejednokrotnie wskazywał Girard – mógłby dostarczyć mu precyzyjniejszych opisów, dotyczących tej samej cyrkulacji przemocy w społeczeństwie pierwotnym. Bez nich pisarz zdany był tylko na siebie i swą wciąż niepewną intuicję.

## Literatura

- Chrzanowski M., *Pragnienie a kultura – perspektywy wykorzystania koncepcji antropologicznych René Girarda i Witolda Gombrowicza do budowy teorii podmiotu kultury*, „Melée. Kwartalnik Filozoficzno-Kulturalny” 2008, nr 2-3.
- Falkiewicz A., *Polski kosmos. Dziesięć esejów przy Gombrowiczu*, Kraków 1981.

<sup>13</sup> Nie zmienia to faktu, iż – jak stwierdza Żółkoś – istnieje znaczne rozwinięcie ofiarniczej perspektywy między wczesną *Iwoną*, *księżniczką Burgunda*, a *Ślubem* (zob. M. Żółkoś, *dz. cit.*, s. 135-165).

- Fieguth R., *Słowo, sacrum i władza. Komentarze do Ślubu Gombrowicza i jego tradycji romantycznych*, w: *Literatura i władza*, red. B. Wojnowska, Warszawa 1996.
- Freud Z., *Totem i tabu*, w: tenże, *Człowiek, kultura, religia*, Warszawa 1967.
- Głowiński M., *Komentarze do Ślubu*, w: tenże, *Gombrowicz i nadliteratura*, Kraków 2002.
- Girard R., *Kozioł ofiarny*, Łódź 1987.
- Girard R., *Sacrum i przemoc*, Poznań 1993, t. 1.
- Girard R., *Szekspir. Teatr zazdrości*, Warszawa 1996.
- Gombrowicz W., *Ślub*, w: *Dramaty. Dzieła*, Kraków 1986, t. 6.
- Łapiński Z., „Ślub w kościele ludzkim” (O kategoriach interakcyjnych u Gombrowicza), „*Twórczość*” 1966, nr 9.
- Salgas J.-P., *Witold Gombrowicz lub ateizm integralny*, Warszawa 2004.
- Thompson E., *Witold Gombrowicz*, Katowice 2002.
- Żółkoś M., *Ciało mówiące. Iwona, księżniczka Burgunda Witolda Gombrowicza*, Gdańsk 2001.

*To you your father should be as a god. „The Marriage”  
by Witold Gombrowicz between Freud and Girard  
(and Shakespeare)*

### Summary

This article is the mimetic interpretation of „The Marriage” by Witold Gombrowicz. The application of René Girard’s theory in metalanguage function allows to see how the Polish writer makes the partial deconstruction of Sigmund Freud’s theory of primordial murder (and also rebellion of a son against his father). Gombrowicz’s „correction” (that was borrowed from Shakespeare) depends on the thesis that rivalry (and its effect – murder) is peculiar i.e. mimetic pattern of interpersonal relations and its objective aspect (erotic, for example) is totally irrelevant.

Keywords: Sigmund Freud, René Girard, mimetic desire in literature, scapegoat, William Shakespeare.