

Kazimiera Szczuka

Gombrowicz subwersywny

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (58), 171-180

1999

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Przechadzki

Kazimiera SZCZUKA

Gombrowicz subwersywny

Gombrowicz zginął przywalony polonistyczno-strukturalistyczną biblioteką. Powaga, doniosłość oraz inżynieryjno-techniczna naukowość znajdujących się w owej bibliotece dzieł, niegdyś odkrywczych, zniechęca i przestrasza tych, którzy chcieliby dzisiaj napisać o Gombrowiczu coś innego. Przebijanie się przez prace, które miejscami brzmią jak instrukcja obsługi maszyn przemysłowych w fabrykach lat siedemdziesiątych, w istocie ma być próbą żelaza dla śmiałka, pragnącego podjąć wątki nie skodyfikowane przez strażników jedynie słusznych struktur tekstu i Panów Pieczęci. Naszego strukturalistycznego Gombrowicza dziwnie odłączono od cielesności i seksualności, które w istocie były centralnym jego tematem, dylematem filozoficznym, początkiem i końcem wszelkiego tworzenia.

Może jednak jeszcze nie wszystko stracone. Może jeszcze da się odrodzić Gombrowicza – nowego, skoro ten strukturalistyczny jakoś przestał nas podniecać i zachwycać? Może poststrukturalistyczny dyskurs, stawiający w centrum uwagi ciało i różnicę płci, dostarcza kategorii jakby wymarzonych do czytania autora *Pornografii*? German Ritz, pisząc o utworach Jerzego Andrzejewskiego, dowodzi:

Możliwość nowej lektury wyrasta z połączenia aspektu *gender* z badaniem struktury powieści. Jest to połączenie o charakterze przyczynowym. Kulturalna tożsamość seksualności, jej konstrukcja, stanowi w swej najgłębszej warstwie zawsze część systemu wypowiedzi jako takiego. Dyskurs i rola seksualna pozostają względem siebie w nierozzerwalnym związku. Rzekoma naturalność seksualności odsłania się w mówieniu o niej i w mówieniu jako takim – jako konstrukt.¹

Dotychczas nie czytano Gombrowicza w ten sposób. Forma Gombrowiczowska rozumiana była jako fenomen przynależny do porządku uniwersalnej filozofii.

^{1/} G. Ritz *Jerzy Andrzejewski. Maski pożądania i ich funkcja w poetyce powieści*, w: *Pogranicza wrażliwości w literaturze dawnej oraz współczesnej*, część I, *Miłość*, pod red. I. Iwasów i P. Urbańskiego, Szczecin 1998, s. 32.

Przechadzki

Przygody Ja w sferze międzyludzkiej, walka przeciw formie i o formę czy to powieściowego bohatera (jakkolwiek rozszczępionego na co najmniej dwa wcielenia), czy podmiotu dziennika, w lekturze większości klasycznych i kanonicznych badaczy Gombrowicza są przygodami uniwersalnego Człowieka-W-Ogóle. A przecież nie sposób pominąć roli płci i erotyzmu w jego dziele. Nie tylko nawet znaczenia samych „tryskających fontann” zakazanego, homoseksualnego zachwytu, owych „pewnych oczarowań”, „odchylenia wyobraźni”, które – wedle własnych słów pisarza – naznaczają i przenikają jego świat.

Równie kusząca jest możliwość odczytania w Gombrowiczu całej – Foucaultowskiej już dziś dla nas – problematyki i teorii dyskursu władzy, który determinuje wszelkie międzyludzkie relacje. Przede wszystkim – relacje erotyczne i fizyczne. Jak charakteryzuje świat Gombrowicza Miłosz –

ludzie dotykają ludzi wyłącznie, żeby siebie władzą napompować. [...] Tak więc bez ustanku w tłumie, bez ustanku wystawieni jedni na drugich, ludzie są pozbawieni kontaktu ze sobą, poza kontaktem dominowania.²

A zatem – homoerotyzm, Forma jako władza dyskursu, dotyk jako dyskurs władzy... Problem tylko polega na tym, aby pokazać, jak to jest zrobione. Być może, w dzieło Gombrowicza wpisany jest jeden z najciekawszych projektów nowej świadomości *gender* modernizmu. Częściowo tylko Gombrowicz napisał ów projekt świadomości. Reszty – tej najbardziej interesującej – należy szukać w nieświadomości tekstów. Nie będzie to jednak łatwe. Pisarstwo Gombrowicza, z pozoru otwarte dla głębokiej lektury, zaprasza historię filozofii, strukturalizm, a i psychoanalizę do wspólnego stołu. Jest jednak bardzo przebiegłe. Otwarcie i zapraszanie to w istocie mylenie tropów, zacieranie śladów. Powiązania między oderwanymi z pozoru szczegółami, przemilczenia, zatajenia, obsesyjne rytmy – to wszystko widoczne jest na powierzchni tekstów. Często sam narrator wskazuje na głębinowe sensory, ale te – choć odkryte – wcale nie stają się przez to jasne.

Czym bowiem jest w *Ferdydurke* natrętna lądka Zuty Młodziakówny, połączona z nogami Kopyrdy, które ten chłopiec wręcz „miał na czole”? Czym jest nagość i wieczna młodość Albertynki z *Operetki*, co znaczą usta Leny, połączone z ustami Katasi z *Kosmosu*? Żart? Obsesje? Mit? Nowy humanizm? Zapewne. A może właśnie ów nowy projekt świadomości *gender*?

„*Ferdydurke* uchodziła za powieść subwersyjną i była nią istotnie dzięki okrutnej karykaturze wzoru wówczas jeszcze w kulturze polskiej silnego: szlachcica-ziemianina”³ – pisał Konstanty Jeleński, przyjaciel i jeden z najsutelniejszych znawców twórczości Gombrowicza. W tym sensie autor *Ferdydurke* zostaje tu określony jako obyczajowy i polityczny burzyciel, pisarz awangardowy i nowoczesny, ktoś, kto szlachecką kulturę polską wprowadza w stan modernistycznego kryzysu.

^{2/} Cz. Miłosz *Kim jest Gombrowicz?*, w: tegoż *Prywatne obowiązki*, Paryż 1972, s. 145.

^{3/} K. Jeleński *Od boskości do nagości (o nie znanej sztuce Gombrowicza)*, w: *Gombrowicz i krytycy*, wybór i oprac. Z. Łapiński, Kraków-Wrocław 1984, s. 300.

Szczuka Gombrowicz subwersywny

Czy jednak powieść tę i w ogóle dzieło Gombrowicza można by nazwać subwersyjnym czy subwersywnym w takim sensie, jaki nadal temu słowu współczesny dyskurs feministyczny⁴?

I znów na pytanie o Gombrowiczowski *subversive intent* bardzo łatwo jest odpowiedzieć twierdząco. Wszystkim znany jest koncept zastąpienia ojczyzny synczyzną i cały rewolucyjny, homoerotyczny antypatriarchalizm *Trans-Atlantyku*. Pojęcie Formy, choć objaśniane uniwersalistycznie i strukturalistycznie, często bywało przez Gombrowicza stosowane wobec wzoru *gender* po prostu – czy to męskiego, czy kobiecego.

Te starsze damy były nieraz wręcz nieznośne w swej naiwnej a arcywygodnej górnolotności. Ów mit kobiety Polki, strażniczki domowego ogniska, reprezentantki ducha, powołanej do uduchowania tym duchem mężczyzny [...] był, jak wszelka tandeta, wysoce szkodliwy.⁵

W ten sposób Gombrowicz – rzecznik wyzwolenia człowieka – może stać się sprzymierzeńcem wyzwolenia kobiet. W takim duchu pisała o nim Anna Sobolewska, autorka artykułu poświęconego zagadnieniu: Gombrowicz a kwestia kobieca. Dla Sobolewskiej twórczość Gombrowicza i podstawowe jej pojęcia mogą być wzorem dla wszelkich duchowych i intelektualnych emancypacyjnych praktyk kobiecych. Wzór wyzwalania się „Ja” z Polaka, z rodziny, z klasy społecznej, z powinności wobec literackich konwencji *etc.* – to wszystko może stać się wygodną i pojemną instrukcją dla procesu wyzwalania się „Ja” z „kobiety”⁶. Tak właśnie jest i słusznie możemy się cieszyć z Gombrowicza, że takich wspaniałych nam dostarcza narzędzi.

A jednak pojawia się tu pewien problem. Polega on na tym, że tak rozumiany Gombrowicz pozostaje pisarzem w gruncie rzeczy tradycyjnym, „binarnym”. Istniałaby wówczas u niego binarnie wyrażalna różnica płci (męskie/żeńskie) i tradycyjny podział na *sex* i *gender*. Subwersywność pisarza będzie w takim ujęciu sprowadzała się do uświadomienia umowności i konwencjonalności tego, co tradycyjnie, kulturowo znaczone jest jako kobiecość. To całkiem sporo, jak na autora, który przedstawia świat szlachecko-ziemiański, ale bardzo mało, gdy poszukujemy u niego subwersji na miarę surrealistów, Georges’a Bataille’a, Hélène Cixous, o których pisze Suleiman w swojej książce. (Te poszukiwania mają już swoich poprzedników – przypomnijmy, że Konstanty Jeleński uważał, iż erotyzm w *Pornografii* daje się porównać jedynie z erotyzmem Bataille’a⁷).

4/ Przypomnieć tu można choćby tytuły głośnych książek – Susan Rubin Suleiman *Subversive Intent-Gender, Politics and the Avant-Garde* czy Judith Butler *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity*.

5/ W. Gombrowicz *Wspomnienia polskie. Wędrowki po Argentynie*, Warszawa 1990, s. 106.

6/ Por.: A. Sobolewska *Kobieta albo człowiek*, „Res Publica Nowa” 1994 nr 1.

7/ Por.: K. Jeleński „*Pornografia*”. „*Kosmos*”. *Z listów do Witolda Gombrowicza*, „Zeszyty Literackie” nr 21, s. 164. List z 4 VIII 1959.

Przechadzki

Co więcej – musimy wówczas zadać kolejne pytania...

Czy istnieje jakaś słuszna, nietradycyjna kobiecość u Gombrowicza? Można by na to odpowiedzieć, że tak – nowoczesna pensionarka reprezentuje wyzwolony, luźny, inny niż dworkowo-ziemiański *gender*. Albertynka – naga, piękna i młoda jest symbolem końca i początku historii. Jeśli tak jednak – czy te figury przedstawiają jakąś prawdziwą, odkłamaną esencję kobiecości? Czy w ogóle zostają przypisane do kobiecej płci? Albo – z innej nieco beczki – jeśli autor *Dziennika* byłby przeciwnym sprzymierzeńcem emancypacji, dlaczego jej międzywojenny dyskurs zostaje tak okrutnie sparodiowany w *Ferdydurke* – jako postępowy bełkot nowoczesnej inżynierowej Młodziakowej? Sobolewska odpowiedziałaby na to zapewne, że dlatego, iż Gombrowicz postulował „prawdziwe”, egzystencjalne wyzwolenie człowieka-kobiety, a nie wyznawał jakąś tam feministyczną ideologię... A jednak feminizm i jego współczesne filozoficzne dokonania pomogą nam odkryć w Gombrowiczu warstwy o wiele głębsze niż to, co opisują binarne opozycje: kobieta/człowiek, męskie/żeńskie, natura/kultura czy *sex/gender*.

W swoich książkach *Gender Trouble* i *Bodies that matter: on the discursive limits of „sex”* Judith Butler dokonuje gruntownego przewartościowania opozycji *sex/gender*, zadomowionej w myśli feministycznej od czasów *Drugiej płci*. Krytyczna lektura Simone de Beauvoir doprowadza Butler do twierdzenia, iż nie możemy mówić o *gender* jako o kulturowej interpretacji różnicy płci: „Nie ma sensu definiowanie pojęcia *gender* jako kulturowej wykładni płci, skoro sama płeć jest nacechowana właśnie przez *gender*”⁸. Co to oznacza? Oznacza to radykalne odwrócenie kierunku myślenia. *Sex* – wedle Butler – jest kategorią konstruowaną właśnie przez *gender*, gdyż *gender* to językowe, czyli znakowe, dyskursywne, kulturowe sposoby konstruowania pojęcia *sex* jako rzekomo naturalnej, predyskursywnej zasady kultury. Butler, silnie zainspirowana myślą Foucaulta, ukazuje, iż w istocie nie ma czegoś takiego jak materia, cielesność poza językiem. Każde nadanie sensu materii – w geście, słowie, znaku – stawia materię po stronie języka, po stronie znaczenia. Kultura i jej ciąg znaczeń: *sex* – *gender* – pożądanie, wpisany w „matrycę heteroseksualną”, naznacza sensem przede wszystkim to, co rzekomo z porządku językowego wykluczone, czyli ciało. Ono tymczasem podlega radykalnemu udyskursowieniu. Jest konstruktem kultury, wiązką ustanowionych przez dyskurs znaczeń, i jako takie poddaje się wszechstronnym praktykom władzy.

Gender nie jest więc konstruktem nadbudowanym na biologii, *gender* jest środkiem, sposobem sterowania fantazmatycznym pojęciem różnicy płci. Jeśli *gender* w Butlerowskim sensie zestawimy z pojęciem Formy Gombrowicza, okaże się, że ten sam paradoks władzy dyskursu działa i w jego systemie. Być może dlatego właśnie jedno z najsłynniejszych stosowanych przez pisarza synonimów „Formy” to słowa zaczerpnięte wprost z ciała właśnie i z ciałem nierozłączne, czyli gęba i pupa. („Gdyż nie ma ucieczki przed gębą, jak tylko w inną gębę, a przed człowie-

^{8/} J. Butler *Gender Trouble Feminism and the subversion of identity*, New York-London 1990.

Szczuka Gombrowicz subwersywny

kiem schronić się można jedynie w objęcia innego człowieka. Przed pupą zaś w ogóle nie ma ucieczki”, s. 254)⁹.

Zarówno dla Gombrowicza, jak i dla Butler jedyną możliwą strategią istnienia w języku jest przyjęcie wobec niego roli polegającej na stwarzaniu, a zarazem rozbijaniu sensu. Taką rolę spełnia, oczywiście, filozofia i w ogóle wszelki metadyskursywny namysł nad kulturą, nad zasadami stwarzania ludzkiego podmiotu przez język. W praktyce pisarskiej autora *Ferdydurke* namysł ten nierozzerwalnie powiązany został ze strategią parodii. Zarówno dla Suleiman, dla Butler, jak i dla Gombrowicza jedną z podstawowych kulturowych praktyk subwersywnych jest parodia. Suleiman analizuje rewolucyjny potencjał parodii, surrealistycznych czy feministycznych. Dla Butler szczególnie interesujące są – oczywiście – wszelkie parodie ról *gender*. Wedle autorki *Gender Trouble*, obecne w parodiach wskazanie na niemożność bycia prawdziwym, naturalnym, oryginalnym to obnażenie naszego stosunku do „prawdziwej” płci, która w istocie jest tylko rolą, odtwarzaną nie w odniesieniu do jakiegoś oryginału, lecz wiecześnie imitowaną wedle wskazówek rozmaitych kultur (na tym właśnie polega – w największym uproszczeniu – jej pojęcie „performatywności *gender*”). Butler sądzi, iż parodie wskazują w istocie na ontologiczną pustkę pojęcia płci. „Subwersywny ładunek śmiechu czai się w pastiszowym efekcie praktyk parodystycznych, w których rzeczy rzekomo oryginalne, autentyczne i prawdziwe same są konstytuowane jako efekty”¹⁰ – pisze.

Chyba trudno nie zgodzić się, że taki właśnie subwersywny śmiech towarzyszy nam przy lekturze Gombrowicza. Ten śmiech nie jest jednak demoniczny czy nihilistyczny. Czasami ściśle stowarzyszony z tragizmem, pojawia się tam, gdzie człowiek zyskuje – choć na chwilę – nieco więcej wolności. Każdy językowy rytuał trzeba tu jednak wyreżyserować od zera, nie mając nigdy pewności, czy prawda – nowy, oryginalny sens uświadamiający podskórne mechanizmy języka – błysnie w nim, czy nie błysnie.

Przyjrzyjmy się kilku konkretnym praktykom tekstowym Gombrowicza, polegającym na przesuwaniu i rozpraszaniu konstruktów znaczeń ciała, różnicy płci i pożądania. Praktyki te, być może, okażą się subwersją godzącą w same opozycje porządkujące patriarchalny system dyskursu, chociaż są nacechowane głęboką filozoficzną i polityczną ambiwalencją.

A zatem ciało. Jak pisze Olaf Kühn, autor przenikliwego artykułu *Ciało i jego maskowanie u Gombrowicza*: „Dotąd nie zwracano uwagi na to, że słynne pojęcie «formy», traktowane zawsze jako fenomen k u l t u r y, «międzyludzkości», oznacza u Gombrowicza także n a t u r ę, także taką rzecz niby raz na zawsze daną jak własne ciało”¹¹. Kühn wywodzi dalej, powołując się na Lacanowską koncepcję fazy lustra, iż u Gombrowicza istnieją właściwie dwa typy ciała przynależnego do Ja.

^{9/} W. Gombrowicz *Ferdydurke*, tekst opracowała T. Podoska, Kraków 1993. W dalszym toku wywodu liczba stron w nawiasach odnosi się do tej edycji.

^{10/} J. Butler *Gender Trouble...*, s. 146.

^{11/} O. Kühn *Ciało i jego maskowanie u Gombrowicza*, „Teksty Drugie” 1996 nr 1, s. 60.

Przechadzki

Jedno z nich, „dysforyczne”, pokawałkowane, pojawia się, zdaniem autora, w momencie naruszenia niepisanego zakazu miłości heteroseksualnej, w momencie zbliżenia się do kobiety. Z drugim ciałem, określonym jako „euforyczne”, mamy do czynienia w chwilach zagęszczenia maskowanego pożądania homoseksualnego. Wedle Kühla – „władcze, wspaniałe, męskie ciało” pojawia się u Gombrowicza tylko w momentach imaginacyjnych, zepchniętych w nieświadomość tekstów, spełnień homoerotyzmu.

A ciało kobiety? Jakie jest – euforyczne czy dysforyczne?

Ani takie, ani takie, gdyż nie podlega narcystycznej identyfikacji z podmiotem narratorskim, a samodzielnie nie ma statusu podmiotu. W istocie jest to ciało często niematerialne albo pokawałkowane i milczące. Na ogół materialność ciała – a w każdym razie zarysowany jego wyraźny kontur – i zdolność mowy to cechy przypisane kobietom, które nie stanowią już „oficjalnych” obiektów erotycznych. Przypatrzmy się jednak rzeczy bliżej, na wybranym przykładzie.

W *Ferdydurke* znaczącym ciałem kobiecym jest oczywiście ciało Zuty Młodzikówny, nowoczesnej pensjonarki. Ale czy ono jest rzeczywiście obecne? „Lat szesnaście, sweater, spódnica, gumiane sportowe półbuciki, wysportowana, swobodna, gładka, gibka, giętka i beczelna!” (s. 101). Na jej widok Józio truchleje „w duchu i na twarzy”, gdyż rozumie nagle, iż „oto – zjawisko potężne”. Potem – pensjonarka „stała w oknie, jakby nikogo w pokoju nie było, i skubała skórę, która złażiła jej z ramion wskutek opalenia” (s. 102). W trakcie całej historii miłości Józia do Zuty jej ciało ukazuje się jako „łydki”, „główka”, „nóżka”, „usteczka”, „duże oczy nowoczesnej”. Zabójczy urok pensjonarki, „potęga zjawiska”, jakim ona jest, polega na tym, że gibka szesnastolatka włada mistrzowsko („o, mistrzyni!” jęczy Józio) swoim ciałem, utrzymując je z daleka od czyhających na nie sensów i nacechowań – wieku, mieszczaństwa i przede wszystkim – kobiecości. Kunszt Młodzikówny polega na ciągłym przecinaniu niewidzialnych, zawłaszczających nici dyskursu. W swym mistrzostwie jest całkowicie niemal wyalienowana z tego, co „międzyludzkie”, obca dla samej siebie i okrutna w ćwiczeniu ciała. Jej nagość, podglądana przez zakochanego przez szybę w łazience, to „akt proporcjonalny”, który drga i kuli się pod strugami lodowatej wody. W tej brutalności, ostrości i obcości – pozostaje panią siebie, kapłanką „własnej krasy”, a jednocześnie istotą pozaludzką właśnie. Jej ciało w nowoczesności swojej całkowicie oddzielone od wszelkich nacechowań przez *gender* i *sex* jest oczywiście – androgyniczne. „Skazać urok nowoczesnej pensjonarki” to nadać mu cechę płci.

Obrazem ciała staje się w pewnym momencie jej pokój, a raczej przedpokój, w którym kątem sypiała. Ten brak pokoju również odbiera Józio jako upojny i zniewalający wyraz wydziedziczenia, a zarazem suwerenności dziewczyny. Podobnie jak sekretne wejście do pokoju Katasi w *Kosmosie* – szperanie w rzeczach pensjonarki jest ściśle erotycznym „obmacywaniem” pokoju-ciała w poszukiwaniu „słabości”, śladów tajemnicy, czyli – śladów nacechowania płcią. W obu przypadkach pomocny okazuje się w tym fetysz – w *Ferdydurke* jest to mucha wpuszczona do tenisowego pantofla, w *Kosmosie* – żaba w pudełku. Cierpienie muchy

Szczuka Gombrowicz subwersywny

i oślizgłość uwięzionej żaby stanowią metaforę prawdziwie pozaludzkiej, predyskursywnej materialności ciała, dla której język Gombrowiczowski znajduje takie wyszukane znaki, stwarzając ją i obalając jednocześnie. Ta słynna mucha męcząca się w bucie zapowiada prawdziwe wyzwolenie Józia spod uroku dziewczyny. Z odsieczą przychodzi mu stary, dobry dyskurs macierzyństwa, w który dość łatwo jest, jak się okazuje, wepchnąć dziewczynę. Gdy inżynierowa „zagalopowała się” w rozmowie, „dzieckiem nieślubnym córki” pragnąc „wysunąć się na czoło awangardy dziejów”, Józio zrozumiał nagle, jaką bezcenną broń wciśnięto mu do ręki. „«Cóż, dziecko jest dzieckiem» – myślałem wyobrażając sobie poród, mamkę, choroby, ognipiór, nieporządki dziecięce, koszta utrzymania oraz że dziecko swym ciepłem dziecięcym i mlekiem zniweczyłoby wkrótce dziewczynę, czyniąc ją ociężałą i ciepłą mateczką” (s. 133-134). Ta parodia kobiecej roli *sex/gender* służy bezwzględnemu zniweczeniu erotyzmu kobiecego ciała. Czy nie pokazuje, jak bardzo oporna wobec dekonstrukcji jest, mimo wszystko, płeć kobieca?

O, ten kult, to posłuszeństwo, to niewolnictwo dziewczyny wobec pensjonarki i wobec nowoczesnej! [...] O, niewolniczość aż do samozatraty wobec stylu, o p o s ł u s z e ń - s t w o dziewczyny! [s. 134]

– wykrzykuje ze zgrozą narrator. Język bowiem dysponuje dodatkowymi, szczególnie dla gibkich i bezczelnych dziewcząt przeznaczonymi, narzędziami symbolicznego „mordu na młodości i krasie”. Naznaczenie pcią jest sposobem wyzwolenia się Józia spod uroku pensjonarki. Jej władza nad nim polegała bowiem na byciu ponad dyskursem różnicy seksualnej, na władaniu boską, a w każdym razie pozaludzką, predyskursywną zasadą cielesności – samej w sobie.

W istocie bardzo ważnym przejawem Gombrowiczowskiej subwersji jest sposób konstruowania obiektu seksualnego. To obiekt zdekomponowany, fragmentaryczny, zupełnie nie związany z pcią. Pamiętajmy, że „dzieło Gombrowicza, jak na wiek dwudziesty, jest unikatem, bo nie ma w nim ani jednego opisu kopulacji. [...] Nie ma w nim też dotyku”¹² – jak pisał Miłosz. Pożądanie wyłamuje się tu nie tylko z „matrycy heteroseksualnej”, ale zostaje niejako rozproszone po całym wszechświecie ludzkim. Natręctwa rozmaitych pobudzeń, pochodzących od najróżniejszych ciał – znaków, przedmiotów, rytmów, przeczuć – to wszystko buduje erotyczny wszechobiekt, wyłaniający się w każdym tekście na nowo z chaosu świata. Erotyzm może naznaczyć nogę, kark, usta, dłoń. Część ciała staje się nagle ekwiwalentem całego ciała i przestrzenią erotycznego podboju, którego jedynym narzędziem jest wzrok, jak to się dzieje z dłonią Leny, leżącą na stole podczas obiadu. Zwróćmy jednak uwagę na to, że powab pensjonarki (podobnie jak powab Leny) od początku buduje tajemne pokrewieństwo z innym zupełnie ciałem. W wypadku Zuty chodzi oczywiście o Kopyrdę, chłopca nowoczesnego, z którym Józio mógłby „odzyskać utraconą możliwość” i który jest cielesnym i duchowym bratem bliźnia-

^{12/} Cz. Miłosz *Kim jest Gombrowicz?*, s. 144-145. Chodzi tu Miłoszowi o dotyk bezinteresowny, bez podtekstów władzy.

Przechadzki

kiem pensjonarki, a jednocześnie jej erotycznym partnerem. Zuta, Kopyrda i Józio to kolejne wcielenie trójkąta, o którym wprost mowa jest w *Ślubie* – kobieta być może potrzebna jest mężczyźnie jako pośredniczka między nim a innym mężczyzną. A jednak ten wzór nie wyczerpuje możliwości konfiguracji pożądania. Mniej eksponowane, ale również wyraziście obecne jest tajemne pokrewieństwo ciała Zuty z ciałem służącej. Sobowtór Józia, Miętus – na drugim planie rozgrywa akcję równoległą wobec miłości Józia. Kolejnym wydarzeniom z pensjonarką towarzyszy – punkt po punkcie – historia kuchenna. Miętus skrada się do służącej, licząc, że ta jest pośredniczką do parobka, jak pensjonarka do Kopyrdy. Potem kradnie jej całusa, zabiera się do niej, wreszcie – gwałci. Kiedy Józio wyzwolony oddala się od kłębiącej się kupy, w której zatracą się również pensjonarka – Miętus właśnie „złazi ze służącej”. Perwersyjny, a zarazem subwersywny wobec ścisłych kanonów patriarchalnego, heteroseksualnego pożądania staje się u Gombrowicza również ten groteskowy pociąg do „chustkowej” służącej. Jak analizowała to Maria Janion, dziwaczne i wstydlive upodobanie, opisane przede wszystkim w opowiadaniu *Na kuchennych schodach*, jest w świecie pisarza figurą dzikiego, ciemnego erotyzmu, poszukującego spełnienia w „strasznej dżungli kuchennej”, w sferze nieoswojenia, niższości¹³.

Powróćmy jednak do gwałtu. Czy przedstawiony tu pokrótce świat, przy pozorach dekonstrukcji, nie powieli patriarchalnych układów sił, tyle że ciało kobiece mistyfikuje obiekt pożądania, prowadząc w istocie do mężczyzny? Czyż w stosownej chwili ciało to nie może zostać odepchnięte jako potencjalnie naznaczone obmierzłym macierzyństwem albo dosłownie lub symbolicznie zgwałcone? Cóż, świat Gombrowicza nie jest anielską utopią. Jest opisem mechanizmów Formy/języka/dyskursu. Jest jednym wielkim przyłapywaniem świata na gorącym uczynku. I właśnie pokazanie, jak to się dzieje, pokazanie, iż „to” można robić samemu, to właśnie owo wymarzone przez Butler parodystyczne obnażenie konstruowalności ciała i relacji płci jako relacji władzy. A gwałt? Gombrowicz wyraźnie pokazuje, w jakim sensie gwałt stanowi istotę paradoksu władzy – zgwałcone ciało nie jest tym, które gwałciiciel pragnął sobie podporządkować. Gwałt na Syfonie, ów słynny gwałt przez uszy, poprzedzający marginalne zgwałcenie służącej, okazuje się najstraszniejszą porażką gwałciiciela.

Syfon umarł. Zgwałcony przez uszy, nie mógł [...] żadną miarą pozbyć się pierwiastków złowrogich. [...] Miętusowi jednak niewiele z tego przyszło, śmierć Syfona nie poprawiła bynajmniej stanu jego gęby. Cóż z tego, że Syfon skonał? Myny, które robił podczas pojedynku, przywarły mu do twarzy – nie tak łatwo wyzbyć się min, twarz raz naruszona nie wraca się sama, nie jest z gumy. [s. 125-126]

A zatem – gwałt się gwałtem odciska... na ciele, na twarzy gwałciiciela. Tak działa obosieczny miecz władzy dyskursu. „Przykład Miętusa z Syfonem wskazywał, że przemoc fizyczna nie na wiele się zdaje” (s. 130) – dywaguje później Józio.

^{13/} Por.: M. Janion *Ciemna młodość Gombrowicza*, w: *Gombrowicz i krytycy*, s. 513-514.

Szczuka Gombrowicz subwersywny

Ciało jest pożądane jako ciało fantazmatyczne, fizycznie zgwałcone staje się martwe, czyli wyzute ze znaczeń. „Cóż duszy po nosie, dusza – tylko przewyciężeniem duchowym się wyzwala” (s. 130) – twierdzi Józio i znaczy to, że pożądamy w istocie „znień ciała”, ciała znaczącego (co znaczącego? – podporządkowanie, a zatem władzę gwałciela) a nie materii-mięsa.

Po co w twórczości Gombrowicza w ogóle występują kobiety i ich erotyczne ciała? Czy tylko po to, aby mistyfikować heteroseksualne obiekty pożądania, odsyłać męzczyznę do męzczyzny, maskować ukryte przebiegi? Chyba jednak tak nie jest. Pojawienie się ciała kobiecego to znak opowiedzenia się Gombrowicza po stronie Obcości i Inności, gwarantującej niewyczerpywalność przepływów i zawirowań pożądania. Czy to znaczy, że różnica płci ostaje się jednak, osadzona w opozycji homo/hetero? Przeciwnie, tylko różnicowana ciągle na nowo Inność jest tą cechą ludzkiego kosmosu, która gwarantuje wieczną przygodę wywalczania sobie wolności.

Zapytajmy na koniec, z czego wynikała niechęć pisarza do twórczości Geneta. Być może ze wstydu przed „Jungowskim cieniem” *stricte* pederastycznego pisarstwa autora *Ceremonii żałobnych*. Ciekawsze jest jednak wyjaśnienie samego Gombrowicza. W *Dzienniku* zarzucał Genetowi, iż z ciała chłopca, jego piękności i w ogóle opowieści o homoseksualnym pożądaniu uczynił formę zamkniętą, skończoną. Sam autor *Pornografii* nie chciał nawet takiej identyfikacji, nie chciał żadnej tożsamości, esencji determinowanej przez taki lub inny – na przykład homoseksualny – dyskurs. Nie chciałby być pisarzem „gejowskim”, skończonym, zamkniętym, skonwencjonalizowanym, przypisanym do gatunku.

Pamiętajmy jednak, że świadomość pisarska Gombrowicza zetknęła się z twórczością Geneta dość późno i że na tle tradycji polskiej literatury homoseksualnej odnajduje on swoje miejsce – zupełnie inne niż to, które przyznano mu w trójcy dwudziestolecia: „Gombrowicz, Witkacy, Schulz”. Jako modernistyczny pisarz homoseksualny przemieszcza się on wtedy w historii literatury z pozycji awangardzisty, eksperymentującego z konwencjami narracji powieściowej, ku autorom, którym poświęcił swoje prace German Ritz – takim jak Iwaszkiewicz i Andrzejewski. Dzięki temu możemy przekonać się, w jakim stopniu Gombrowicz przekroczył i rozwinął homoseksualną tradycję modernizmu. Porzucił mit dionizyjski, który był tak typowy dla stylu od Tomasza Manna do Iwaszkiewicza, dionizując wysokie kulturowe odniesienia, pseudonimujące pożądanie homoerotyczne. Rewolucyjna subwersywność Gombrowicza ujawnia się zwłaszcza w zderzeniu z twórczością Andrzejewskiego, u którego dylematy ciała i pożądania uwikłane i zamaskowane zostały w tematyce religijnej i politycznej. Autor *Ferdydurke* natomiast dotknął poziomu refleksji nad samą istotą pożądania, włączając się – *avant la lettre* – w dzisiejszą debatę postlancanizmu i filozofii postmodernistycznej spod znaku Foucaulta czy Butler.

Gombrowicz umiał gubić pogonię, ale nie ze strachu uciekał, lecz ku wolności. Podobnie czyni Butler, niestrudzenie drążąc i obnażając meandry językowych pułapek, uproszczeń i zawłaszczeń. Dlatego – ku niezadowoleniu wielu – na

Przechadzki

jakimś poziomie odrzuca i koncept jednolitego „patriarchatu”, i feministyczne „My”, jako czysty językowy falsyfikat podmiotu. Trudna to ścieżka, którą podąża tych dwoje niezłomnych... Na szczęście pozostaje nam śmiech. Czasem jest to śmiech psa...

Bezwzględne drażnienie klisz kultury przyniosło Gombrowiczowi wyzwolenie. Być może demon formy nagradza swoich męczenników? Najbardziej skonwencjonalizowana, „skamieniała w swojej głupocie” forma, kultura do n-tej potęgi, obsunięta w „sklerotyczną” parodię (wedle jego określeń), czyli operetka, stała się epifanią radości, świętem języka. Pod sam koniec życia Gombrowicz, jeżdżąc samochodem po alpejskich serpentynach śpiewał z żoną arie operetkowe. Był wolny.

Oto ten obraz zapisany przez Ritę Gombrowicz:

Cóż to było za szczęście jechać we dwójkę słonecznymi, pustymi po sezonie drogami! Zachwyceni pięknem zjawiskowych jesieni, śpiewaliśmy operetkowe arie (bo pisał wtedy *Operetkę*). Nasz pies Psina wystawiał jęzor, prychał śmiechem i śpiewał razem z nami.¹⁴

^{14/} R. Gombrowicz *Gombrowicz w Europie. Świadectwa i dokumenty 1963-1969*, Kraków 1993, s. 335.