

# **„Kajtuś czarodziej” Janusza Korczaka jako queer gothic**

Piotr Sobolczyk

---

## **Kajtuś czarodziej Janusza Korczaka jako *queer gothic*<sup>1</sup>**

---

Piotr Sobolczyk

---

TEKSTY DRUGIE 2017, NR 4, S. 220–234

---

DOI: 10.18318/td.2017.4.14

**W**niniejszym eseju interpretuję powieść fantastyczną Korczaka, stosując wymiennie dwie główne ramy, używane przeze mnie już we wcześniejszych badaniach. Pierwsza to queerowa interpretacja literatury dziecięco-młodzieżowej<sup>2</sup>, w tym jej wariant psychoanalityczny<sup>3</sup>. Druga to konwencja gotycystyczna w modernistycznej reinterpretacji, oglądana od strony nienormalności seksualnej, tzw. *queer gothic*<sup>4</sup>.

### **„Wiek przyzwolenia”**

Dyskurs sobowtórowy w *Kajtusiu czarodzieju* Janusza Korczaka zdaje się lustrzanym odbiciem gotyckiego

---

1 Fragment większej całości.

2 Zob. Przekroczyć barierę „deprawacji nieletniego”. Bohater homoseksualny w powieściach dla dzieci i młodzieży, w: *Queerowe subwersje*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2015, s. 472-495.

3 Zob. *Queer Fable* w: *Polish Queer Modernism*, Peter Lang Editions, Frankfurt am Main 2015, s. 171-195.

4 Zob. *Queer gothic – queer modernism*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2014 nr 24, s. 71-93.

---

### **Piotr Sobolczyk**

– doktor, IBL PAN, laureat stypendium dla młodych wybitnych naukowców na lata 2015-2018. Ostatnio opublikował monografię: *Queerowe subwersje. Polska literatura homotekstualna i zmiana społeczna* (2015) oraz *Polish Queer Modernism* (2015). Obecnie interesuje się teorią queer, psychoanalizą, gotycyzmem, antropologią i socjologią seksualności. Kontakt: psobolczyk@wp.pl

archetekstu – *Portretu Doriana Graya*. Nie tylko za sprawą podjęcia tego wątku z utworu homotekstualnego wszakże wolno mówić o gotycyzmie queerowym u Korczaka; współczesnemu oku, oku, które niedawno dowiedziało się, że Korczak był (najpewniej) homoseksualny<sup>5</sup>, nie umkną już drobne marginalne wątki<sup>6</sup>. Cóż dopiero wątki zasadnicze. Trzeba jednak w tym miejscu odnieść się do kwestii wieku, tzn. usytuować homoerotyzm, o którym za moment, wobec zjawiska pedofilii. Nie wiadomo, ile lat ma Kajtuś, chyba jednak w toku

- 5 Informacje o seksualności Korczaka podawał wcześniej Kazimierz Brandys w *Zapamiętane*. Polemicznie wokół przemilczeń i eufemizmów (bardzo XX-wiecznych skądinąd) w biografii Joanny Olczak-Ronikier odniosła się Eliza Szybrowicz w omówieniu *Zapomnij o świętym Korczaku*, „dwutygodnik.com” 2011 nr 6, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/2321-zapomnij-o-swietym-korczaku.html> (5.03.2016), wskazując na potrzebę odczytania tej biografii psychoanalitycznie i queerowo.
- 6 Każdy z nich mógł i może nadal być „neutralizowany” w odbiorze. Oczywiście (nie pierwszy raz robię takie zastrzeżenie) nie chodzi mi o to, by wskazane miejsca traktować jako moje dowodzenie: tak, Korczak był homoseksualny, tak, te cytaty dowodzą w trybie „lektury paranoidalnej”, że w jego powieści jest dyskurs homoerotyczny. Może dowodzą – z pewnością temu nie zaprzeczają. Mamy więc rozmowę Kajtusia z kolegą szkolnym o filmach dla dorosłych: „Mówi Kajtuś, że filmy dorosłych zawsze kończą się całowaniem. – Chodź, pokażę ci, jak się całują. – Chłopaka nie sztuka, ty pannę pocałuj. – Oo, mądry. Sam spróbuj”. J. Korczak, *Kajtuś czarodziej*, Zielona Sowa, Kraków–Poznań 2005, s. 13. Oczywiście łatwo to zneutralizować, wywodząc, że taka jest socjalizacja chłopięca w pewnym wieku, kiedy koledzy są bliżsi niż „płeć przeciwna” i vice versa, światy te z trudem się zbliżają, ale i tak wszakże chodzi o to, że „chłopak” to „obiekt zastępczy”. Bo w tym wieku naturalne jest myśleć tak: „Nie chcę [wody kolońskiej – P.S.]. Chłopaki śmiać się będą. Powiedzą, że się chcę żenić. – A ty się nie chcesz żenić? – Pewnie, że nie. Na co?”, tamże, s. 8. Kajtuś zresztą jest w stanie zmieniać gendery – oto kolejne miejsce homoerotyczne: „Niech wszyscy panowie będą w sukniach, a panie w spodniach”, tamże, s. 66. I czar się spełnia: „Opowiadali potem ludzi, że uciekali z Łazienek w jedwabnych sukniach damskich: prokurator sądu, wiceminister poczty, senator, krytyk literacki i profesor higieny. Ale Kajtusia ubawiło najwięcej, jak przewracając się, biegli policjanci na wysokich obcasach, w jedwabnych pończochach i w sukienkach tiulowych”, tamże, s. 67. Oczywiście łatwo to zneutralizować, wywodząc, że czary Kajtusia realizują znaną konwencję „świata na opak” (por. np. *Sejm kobiet* Arystofanesa), że przebieranki to oswojony efekt komiczny, niemający żadnych konsekwencji. (To znaczy tych, których się nie chce. A nawet jeśli – to przeciw *cross-dressingu*, powie co najbardziej postępową/postępowały – nie wolno utożsamiać z homoseksualnością. Zgoda. Ale potoczne wyobrażenie często utożsamia i trudno się tej sztancy pozbyć). Trudniej już zneutralizować przebieranki detektywa Filipa, który „podczas aresztu stał zawsze z daleka, przebrany za damę w sukni. Stał z rewolwerem gotowym do strzału”, tamże, s. 151. Ale też da się – detektyw pragnął zachować *incognito*. Albo taka wymiana zdań między policjantem a Kajtusiem: „Jeżeli się zgodzisz, będzie nam obu dobrze [...]. Mnie, uważasz, na twoich czarach tak znów nie zależy; ale podobasz mi się. – I pan mi się podoba; ale muszę już iść do domu, bo mama będzie niespokojna. – Głupi jesteś”, tamże, s. 157. Oczywiście łatwo to zneutralizować, wywodząc, że „podobanie się” nie oznaczało wówczas tylko atrakcyjności fizycznej, a często coś w rodzaju *I like your style*.

powieści parę lat mu przybywa – myślę, że można z pewnym prawdopodobieństwem przyjąć, że w momencie, gdy zaczyna być czytelny homoerotyczny „enigmatyczny sygnifikator”<sup>7</sup>, jest w wieku „okołomutacyjnym”, powiedzmy 12 lat, jak chłopcy w akademii Kleksa. Zapewne dlatego też wówczas, pod wpływem Zosi zmienia swój pogląd na temat dziewczynek na sympatyczniejszy. Kilku mężczyzn, którzy enigmatycznie dają do zrozumienia coś erotycznego, wyraźnie stanowią przestrozę. Kierunek ku Zosi jest dobry, oni – źli. Kajtuś zresztą zdaje się dobrze czytać podtekst tych rozmów (Korczak znał dzieci na tyle dobrze – i na tyle był mądry – by wiedzieć, że dzieci głupie nie są), podobnie jak nastoletni Michał w opowiadaniu *Niby gaj* Andrzejewskiego (posługujący się cynicznie rodzajem szantażu pedofilskiego, żeby wyłudzić „stówę”). Dyskusja nad regulacjami prawnymi przestępstw na tle seksualnym rozpoczęła się w Polsce w 1923 roku, a ostatecznie została zamknięta w 1932 roku, czyli dwa lata przed publikacją *Kajtusia*. (Przy okazji, bo to znaczące z kolei dla wątków ezoterycznych, Korczak od najpóźniej 1933 roku był wolnomularzem; uczestniczył też w corocznych zjazdach Polskiego Towarzystwa Teozoficznego w Mężeninie i zresztą woził tam też dzieci na kolonie). Czy to ma jakieś znaczenie dla powieści? Moim zdaniem ma (choć kwestię tę mogą tylko musnąć)<sup>8</sup>. Najbardziej dyskusyjną kwestią było ustalenie tzw. wieku

7 O znaczeniu tego pojęcia Jeana Laplanche’a dla literatury dla dzieci i młodzieży pisałem w cytowanym fragmencie o bohaterze homoerotycznym w powieściach dla dzieci i młodzieży w książce *Queerowe subwersje*, s. 472-473.

8 Z pewnością ma duże znaczenie dla zniuansowania pedagogicznego projektu Korczaka. Jeżeli w Parlamencie Europejskim w Roku Korczakowskim przedstawiciel parlamentu Humbert de Biolley przedstawia przemówienie o konwencji w Lanzarote i szerzej o przeciwdziałaniu przemocy seksualnej wobec dzieci, wpisujące się w bardzo współczesne pojmowanie pedofilii, nieomal w „panikę pedofilską”, kończąc swój wywód następująco: „Jestem pewny, że się zgodzicie, że taki pan Janusz Korczak przyjąłby taki pogląd z dużą dozą sympatii” – to chcę zaprotestować, ja się nie zgadzam. W rozlicznych publikowanych pracach nt. pedagogiki i tekstów literackich Korczaka kwestia seksualności praktycznie się nie pojawia. Cytowana wypowiedź pochodzi z: H. de Biolley *Speech*, w: 2012 *Janusz Korczak Year. An International Perspective on Children’s Rights and Pedagogy*, red. P. Jaros, Ministry of Foreign Affairs of the Republic of Poland, Warszawa 2013, s. 65. Sensowniejsza wydaje mi się wypowiedź Philippe’a Seidela z belgijskiej organizacji zajmującej się przemocą seksualną wobec dzieci ( tym samym tomie, s. 71-72), który stwierdza, że ponieważ dzieci w wieku okołonastoletnim aktywnie poszukują kontaktów i angażują się w relacje seksualne przez Internet (komunikacyjne relacje, dopóki nie wykraczają one poza przestrzeń sieci), należy prowadzić dobrze pomyślaną edukację seksualną. Tu filozofia dialogu z dzieckiem Korczaka może być aplikowalna. Por. S. Tomkiewicz *Korczak, maître de l’écoute et du dialogue*, w: *Comment parler avec un enfant aujourd’hui? A l’écoute de Janusz Korczak*, Editions de Val, Fribourg 1989, s. 39-57. Autor próbuje łączyć pedagogikę korczakowską z psychoanalizą, a także mówi, jako praktykujący terapeuta dziecięcy z INSERM w Paryżu,

zgody, o czym w debatach w 1923 roku mówił Stefan Glaser, przywołując rozwiązania prawne w innych krajach, w większości przypadków zresztą granica ta sytuowała się niżej niż współcześnie<sup>9</sup>. Sam Glaser był zwolennikiem koncepcji ustalenia „wieku zgody” na 13 lat, uzasadniając, że „nie należy zapominać o tem, że 13-letnie dzieci nieraz już idą w świat – przebywają i pracują w różnych warunkach i środowiskach, stykają się z różnymi ludźmi o różnych pojęciach moralnych”<sup>10</sup>. Być może zdolność dziecka do pracy wiązano jakoś z dojrzałością do odpowiedzialnych zachowań seksualnych; taki wątek (heteroseksualny) znajdujemy np. w opowieściach o przygodach Fantomasa, które moim zdaniem stanowią jedną z inspiracji Korczaka (nie tylko w tym, rzecz jasna, aspekcie)<sup>11</sup>. To również dobry komentarz do *Kajtusia*, który jest przygodową pikareską i podróżą po świecie i różnych środowiskach. Z jednym istotnym zastrzeżeniem: *pícaro* najczęściej nie wybierał swojej kondycji, tylko był w nią wrzucany, np. oddany przez biedną rodzinę w służbę panu, albo jako sierota<sup>12</sup>; Kajtuś, co szalenie ważne dla dalszych rozważań, tę kondycję wybiera sobie sam. Ale pogląd Glasera miał swoją alternatywę – projekt, by wiek ów określić na 17 lat. Jego zwolennikiem był m.in. Juliusz Makarewicz,

---

o istotnym problemie, jakim są prowokacyjne zachowania erotyczne dzieci względem terapeuty.

- 9 Por. następujący fragment: „Dziś granice te wahają się między 10 a 17 rokiem życia. I tak: 10 lat obowiązują w państwach amerykańskich, 11 lat we Francji w latach 1832-1863, 12 lat w Prusach, Bawarii, Oldenburgu, Danji, Włoszech, Hiszpanji, Portugalji, Szkocji, 13 lat we Francji w okresie od 1863, 14 lat w Anglii u chłopców, na Węgrzech, w proj. Niem. § 321, 11 kantonach Szwajc., Belgii, 15 lat w Brunświgu, Szwecji, Lucernie, Zurychu, 16 lat w Anglii od roku 1885, Norwegii, Holandji, 17 lat w Finlandji. Nieraz spotyka się podział na dwa a nawet trzy okresy wieku różniące się ze względu na intensywność i rodzaj ochrony, w ten sposób, że im późniejszy okres tem słabsza ochrona. Tak Saksonja 12 i 14 lat, Szwecja 12 i 15 lat, Norwegja 13 i 16 lat, Schaffhausen i Neuenburg 14 i 16 lat, Finlandja 12, 15 i 17 lat, Holandja 12 i 16 lat, Anglja 13 i 16 lat, od roku 1885 Rosja 14 i 16 lat”. S. Gleser Komisja Kodyfikacyjna RP, Sekcja Prawa Karnego, Tom II, Biblioteka Sejmowa P 0730/2, Protokół posiedzenia sekcji prawa karnego KK – 29 V 1923, s. 168. Cytuję za: M. Dziewanowska *Age of Consent – wiek zgody. Kryminologiczno-prawna problematyka uregulowania kryminalizacji stosunków seksualnych z dzieckiem*, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem prof. Moniki Płatek na UW, Warszawa 2013, s. 99, <https://depotuw.ceon.pl/bitstream/handle/item/637/Doktorat%20M.Dziewanowska.pdf?sequence=3> (20.12.2015).
- 10 Tamże.
- 11 Dwunastoletnia Margot, pracująca wraz ze starszą siostrą w modnym i prestiżowym zakładzie krawieckim w Paryżu, ogłasza koleżankom w pracy, że zamierza mieć kochanka. M. Allain, P. Souvestre *Fantomas. Zakochany Księżę*, Wydawnictwo Fontanna, Warszawa 2015, s. 230-233.
- 12 E.M. Gerli *The Antecedents of the Novel in Sixteenth-Century Spain*, w: *The Cambridge History of Spanish Literature*, ed. by D.T. Gies, Cambridge University Press, Cambridge 2009, s. 195.

który posługiwał się argumentem quasi-eugenicznym i rasowym, wprowadzającym kontekst moralny do rozważań nad seksualnością: „trzeba młodzież płci obojga chronić przed stosunkami płciowymi, bo to wyczerpuje rasę”<sup>13</sup>. Nie potrafię odpowiedzieć, jaki czynnik w ustosunkowaniu się do powyższej debaty mogło mieć dla Korczaka pojęcie „rasy” (ale przeczuwam, że miało), ponieważ go nie rozumiem; nie wynika też z powieści, czy Kajtuś pochodzi z rodziny żydowskiej (jeśli tak – to oczywiście zasymilowanej), z całą pewnością w pewnych fragmentach chłopak myśli o sobie „jestem złym Polakiem”<sup>14</sup>. W 1932 roku w kk przyjęto ostatecznie wiek 15 lat.

### „Muzyczna wrażliwość Urningów”

Spójrzmy zatem na sceny między Kajtusiem i starszymi mężczyznami, gdzie w powietrzu unosi się „enigmatyczny sygnifikator”. Podczas koncertu skrzypka Greya w Nowym Jorku Kajtusiuowi przygląda się „młody jeszcze, ale ma siwe włosy. Sam jeden, czarno ubrany. Bogaty. W krawacie szpilka z wielkim brylantem. Patrzy na Kajtusia smutnymi oczami. Już ktoś kiedyś patrzył tak na niego. Kto? Babcia. Kajtuś poruszył się niespokojnie na swoim fotelu. Wstał”<sup>15</sup>. Skojarzenie z babcią teoretycznie powinno działać uspokajająco (potocznie bowiem uważa się, że babcie w relacjach z wnukami są zawsze aseksualne – albo w ogóle, że babcie są aseksualne, zresztą również i dzieci za takie się uważa), ale reakcja Kajtusia od spokoju jest daleka (narrator zresztą dodaje, że wzrok nieznanego mu przeszkadza). Skrzypek Grey stanowi złożoną aluzję do Oscara Wilde’a i jego Doriana Graya, co tylko potwierdza źródło dyskursu sobowtórowego, o którym dalej, a złożoność ta polega na tym, że czyniąc Greya skrzypkiem, Korczak najpewniej czyni aluzję do pornograficznej powieści *Teleny* z 1893 roku, powszechnie przypisywanej Wilde’owi (w istocie Wilde współtworzył ją, tj. napisał znaczne jej partie): ukazuje ona narodziny homoerotycznej namiętności między młodym Francuzem Kamilem De Grioux (jakby echo „Gray” – „Grey”<sup>16</sup>) a węgierskim

13 Za: M. Dziewanowska *Age of Consent...*, s. 100. Pojęciem „rasy” i jej „wyczerpywania” posługiwali się także inni prawnicy.

14 Por. J. Korczak *Kajtuś czarodziej*, s. 184.

15 Tamże, s. 136.

16 Ponadto wskazywano na aluzję do *Damy kameliowej* Dumasa. W tej sprawie oraz autorstwa por. też wprowadzający komentarz w: *The Columbia Anthology of Gay Literature*, ed. by B.R.S. Fone, Columbia University Press, New York 1998, s. 315.

pianistą René Telenym za sprawą muzyki tego drugiego. Uwiedzenie dokonuje się poprzez muzykę albo też stanowi ona, w dobie „miłości co nie śmiała wymówić swojego imienia”, sekretny kod. „Enigmatyczny sygnifikator”. „Nie można o nim mówić w oderwaniu od muzyki jego ojczyzny. Mało tego, jeśli chce się go zrozumieć, trzeba zacząć od wycucia utajonego żaru, jakim przesycona jest każda cygańska pieśń. [...] Zarówno pod względem urody, jak i charakteru, był więc prawdziwym uosobieniem tej porywającej muzyki. Słuchając jego gry, byłem jak urzeczony, choć nie umiałbym powiedzieć, czym bardziej: kompozycją, wykonaniem, czy też samym artystą? Jednocześnie przed oczami zaczynały mi przepływać najdziwniejsze wizje”<sup>17</sup>. Tak początek romansu z Telenym wspomina Kamil. Ponadto ustanowiona zostaje teoria nieco ezoteryczna o rzadkiej, lecz możliwej harmonii na linii nadawca-odbiorca, tj. muzyk-słuchacz, kiedy bardzo określonej osobie muzyk jest w stanie przekazać dokładnie swoją wizję (obrazy w głowie), dzielić ją z nim. Oczywiście Wilde sugeruje, że ta „określoność (osoby)” – to homoerotyzm<sup>18</sup>. Warto wspomnieć, że w 1934 roku, czyli roku publikacji *Kajtusia*, powieść opublikowano we francuskim przekładzie. Ale zapośredniczenie jest tu jeszcze dalsze – bo przez Prousta<sup>19</sup>; mianowicie skrzypkami był Morel, wielka miłość barona de Charlus, nawiasem mówiąc, amatorskiego, ale niezłego pianisty<sup>20</sup> (uważa

17 O. Wilde *Teleny*, przeł. A. Selerowicz, Softpress, Poznań 1992, s. 26-27. Ponadto o sile spojrzeń podczas grania i słuchania muzyki: „nie miał wzroku, który można by nazwać hipnotyzującym. Jego spojrzenia były o wiele bardziej marzycielskie niż świdrujące, ale mimo to posiadały tak przenikliwą moc, że od momentu, kiedy go pierwszy raz ujrzałem, czułem, iż zapadnie głęboko w moim sercu. Choć jego oczy nie miały zmysłowego wyrazu, to jednak – ilekroć na mnie spoglądał – czułem jak krew zaczyna płonąć mi w żyłach”, tamże, s. 25. W innym miejscu o takim rozpoznającym spojrzeniu: „nasze oczy spotkały się wtedy i powstało napięcie, jakby po drucie przebiegał ładunek elektryczny”, tamże, s. 37. I dalej, egzemplifikacja: „Wtedy, dokładnie pośrodku mojej wizji, pianista odwrócił głowę i rzucił mi przeciągłe, rozmarzone, senne spojrzenie. Nasze oczy spotkały się ponownie. Czy był to jednak pianista, czy może Antinous, albo jeden z dwóch aniołów, zesłanych Lotowi przez Boga?”, tamże, s. 27.

18 Por. tamże, s. 32. Homoerotyczność jest tu zakodowana (obaj mężczyźni są bowiem wówczas wciąż w procesie flirtu, kiedy ich homoerotyczne pożądania niby są jasne, ale wciąż nienazwane) jako aluzja historyczna, jeden z „tajnych znaków”, kod czytelny dla *cognoscenti*: „Następnie zobaczył pan Egipt, Antinosa i Hadriana. Pan był imperatorem, ja zaś niewolnikiem”, tamże, s. 35.

19 Nie wykluczam, że możliwy był tu także wpływ postaci Putrycydesa Tengiera z *Nienasycenia* Witkacego, a tym samym także Karola Szymanowskiego, ale kontekst *Telenyego* wydaje mi się najistotniejszy.

20 Por. M. Proust *Sodome et Gomorrhe*, ed. by F. Leriche, Librairie General Française, Paris 1993, s. 367-368, interesujące zestawienie podobieństw i różnic między księciem de Guermantes

się, być może nietrafnie, że jednym z pierwowzorów tej postaci mógł być Wilde; z pewnością Proust znał twórczość Wilde'a i nawiązywał do niej we *W poszukiwaniu straconego czasu*, może właśnie przetwarzając parę de Grioux-Teleny w parę de Charlus-Morel)<sup>21</sup>. Jeszcze o jednym kontekście warto wspomnieć – istotnym dla genezy *Telenyego*, może więc tym samym i dla *Kajtusia czardzieja*. Idzie mianowicie o wczesnomodernistyczną mitologię „uranistów” czy „Urningów” jako szczególnie predestynowanych do tworzenia sztuki, w tym osobiście wrażliwych na muzykę. John McRae, autor wstępu do krytycznej edycji powieści przypisywanej Wilde'owi (dołączonego także do polskiego przekładu), wzmiankuje artykuł Johna Addingtona Symonds'a (opublikowany pod pseudonimem) z epoki nt. „subtelny wpływ muzyki i muzyka w powiązaniu ze zбочonym seksualizmem”<sup>22</sup>. Tezę tę miał wedle edytora podjąć Havelock Ellis (wraz z Symondsem opracował on *Sexual Inversion* w 1897 roku). Nie jestem pewien, czy McRae się nie myli. W *A Problem in Modern Ethics* (1891) Addington Symonds o takiej relacji nie mówi. Mówi o niej natomiast Edward Carpenter w esejach składających się na *The Intermediate Sex*, a pisanych w latach 1894-1907, a zatem później, niż wydano *Telenyego*. Być może chodzi więc o jakiś mniej znany nieprzedrukowywany artykuł prasowy Symonds'a czy innego anonimowego myśliciela. Tak czy inaczej, Carpenter rozważa miejsce Uranisty w społeczeństwie, jak może się on mu przydać, i stwierdza tyle: „Uraniczny temperament (przypuszczalnie z powodu swojej

---

i jego bratem, tj. de Charlus – różnice te mają wynikać z homoseksualności, a czynić barona bardziej wrażliwym i bardziej „artystycznym”. W nie najlepszym polskim przekładzie: „naturala zwichnęła w nim system nerwowy, tak aby zamiast kobiety (jak czynił to jego brat, księżę Błażej) wolał wirgilińskiego pasterza lub ucznia Platona, a natychmiast nieznaną księżcu de Guermantes a często kojarzące się z tem zбочeniem [w oryginale 'déséquilibre' – P.S.] cechy uczyniły z pana de Charlus uroczonego pianistę, malarza-amatora nie pozbawionego smaku, subtelny causera”. M. Proust *Sodoma i Gomora*, przeł. T. Boy-Żeleński, PIW, Warszawa 1974, s. 167.

- 21 Co prawda u Prousta mamy opisany *gaydar* wzrokowy raczej niż słuchowy. Baron de Charlus, który ma za pięć minut odjechać z Dunkierki do Paryża pociągiem, spostrzega wojskowych muzyków i prosi Marcela, żeby zagadnął skrzypka – Morela, którego Marcel zna od dzieciństwa. Następnie baron podchodzi do młodzieńców i zaczyna rozmowę z Morelem tak jakby go znał, proponując prywatny koncert za 500 franków. Marcel, analizując dopiero *post factum*, rozumie, co naprawdę zaszło. M. Proust *Sodoma i Gomora*, s. 276. Jest to zatem spojrzenie, by tak rzec, „prostytycyjne”, choć zakodowane jako „prywatny koncert”. Wątek zamożności Charlusa (który następnie staje się „protektorem” skrzypka) koresponduje z postacią siwego milionera u Korczaka. O ile więc Grey uwodzi Kajtusia skrzypcami (muzyką), milioner – spojrzeniem.
- 22 J. McRae *Wstęp* do: O. Wilde *Teleny*, s. 8. Powyższe odwołanie pochodzi z prospektu pierwszego wydawcy powieści, Smithersa, gdzie mowa tylko o „pewnym znakomitym pisarzu”. Domysł, że o Symondsie, pochodzi więc najwyraźniej od McRae'a.



podwójnej natury i szybkiej i stałej interakcji między męskim i kobiecym pierwiastkiem) jest nadzwyczajnie wrażliwy i emocjonalny; nie ma więc wątpliwości, że wielka liczba artystów, muzyków, pisarzy czy malarzy, należy do tego opisu. To delikatne i subtelne współodczuwanie z każdą falą i fazą uczucia, które umożliwia bycie artystą, jest wysoce charakterystyczne dla Uranicznego (męskiego typu), i czyni łatwym oraz naturalnym dla Uranicznego mężczyzny zostanie artystą...<sup>23</sup>. Jednak o samym świecie muzyki Carpenter stwierdzał, że trudno wskazać wielu jawnych artystów, raczej, że każdy Uranista ma naturalne odczucie muzyki: „Co do muzyki, to z racji jej subtelności i czułości – oraz zapewne skłonności do **zaspokajania** emocjonalnego, jest to sztuka najbliższa temperamentowi Urninga. Niewielu właściwie jest ludzi tej natury, którzy nie mieliby jakiegos muzycznego daru – choć, nie licząc Czajkowskiego, trudno wskazać jakiegos ujawnionego Uranistę, który osiągnąłby wyżyny w tej sztuce<sup>24</sup>. U Korczaka dokonuje się podobne uwiedzenie poprzez muzykę, tyle że w trójkątnym układzie pożądania<sup>25</sup>:

23 E. Carpenter *The Intermediate Sex*, w: *We Are Everywhere. A Historical Sourcebook of Gay and Lesbian Politics*, ed. by M. Blasius, S. Phelan, Routledge, New York–London 1997, s. 126.

24 Tamże, s. 127. Można by dodać, że twory językowe, nawet zaszyfrowane, jednak dają więcej możliwości odkodowania homoerotyczności. W wypadku niedyskursywnej muzyki zaś musielibyśmy uznać, że określone afekty (czy także przebiegi melodyczne? harmonie?) działają inaczej w zależności od dyspozycji erotycznej. I to właśnie, jak się zdaje, ukazuje „telepatia muzyczna” w *Telenym*. Jest to jednak myśl trudna do dowiedzenia, gdy „dowodzenie” wyklucza się z „intuicją”. Jest bowiem wciąż coś zastanawiającego w predylekcjach „publiczności gejowskiej” do określonych śpiewaczek / piosenkarek (diw), zresztą męskich głosów niekiedy również, przy czym nie jest jasne, na ile działa tu sam głos. Por. W. Koestenbaum *The Queen’s Throat. Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*, Da Capo Press, Boston 2001, s. 42: „Głos śpiewaczki wywołuje wibracje i rezonans w ciele słuchacza. [...] Taniec fal dźwiękowych na błonie bębenkowej i westchnienie jakie wydaję we współodczuwaniu ze śpiewaczką przekonują mnie, że mam ciało – nawet jeśli tylko przez analogię, nawet jeśli tylko kopię ciała śpiewaczki. [...] Heteroseksualna socjalizacja powoduje, że ludzie queer zrzucają swoje cielesności, słuchanie muzyki przywraca queerowe ucieleśnienie, nawet jeśli tylko na czas trwania frazy. Silne popisy śpiewaczki kładą nacisk na to, że diva ma ciało i ty też, gdyż twoje bicie serca pędzi w niesamowitym pokrewieństwie [uncanny affinity] z jej zdobywaniem szczytu”. Koestenbaum twierdzi co prawda, że taki odbiór opery był powszechniejszy w czasach, gdy więcej osób było w szafach, to jedno. Drugie, skoro mówi o falach dźwiękowych w małżowinie, czy można uznać, że analogicznie działa muzyka niewokalna? Oczywiście jej związek z ciałem jest nieco mniejszy, głos jest najbardziej wcielonym, *embodied*, instrumentem.

25 Oczywiście uwiedzenie trójkątne – tylko malarskie – otwiera *Portret Doriany Gray*. To porównanie pozwala sformułować ciekawą uwagę nt. *Kajtusia*. Nigdzie wszakże Korczak nie dał śladu narratorskiej uwagi, że chłopiec był ładny; u Wilde’a oczywiście określenia takie się mnożą. Camille Paglia stwierdza w rozdziale o powieści Wilde’a: „Powiedziałam o sztuce greckiej, że

„uwiedziony” grą Greya i poirytowany spojrzeniem siwego milionera Kajtuś wyczarowuje sobie skrzypce i gra z muzykiem w duecie, choć nikt (oprócz siwego pana) tej gry Kajtusiowej nie zauważa – dialog prowadzą ich instrumenty: „ – czy pozwalasz? – pytają się nieśmiało skrzypce Kajtusine. – Pozwalam. Proszę – odpowiadają skrzypce Greya”<sup>26</sup>. Można przyjąć, że egzotyczność Kajtusia (tj. polskość) powtarza tu niejako egzotyczność Telenego, Węgra, którego grze i muzyce przypisane są jednak jakości cygańskie i prawie arabskie, stąd w wizjach pojawiają się Egipty i Alhambry (zostawiam na boku kwestię daleko posuniętej hybrydyzacji w tej orientalistycznej fantazji). Kajtuś, grając, ma wizję Polski: „Widzi Kajtuś rzekę szeroką, a nad rzeką miasto na wzgórzu. Co za miasto? Ach, Warszawa. Co za rzeka? Wisła szara. Oto ulica uboga i dom znajomy, w domu skromny wysoko pokój. Wysoko na piętrze z ciemnego korytarza. Widzi stół, przy którym odrabiał lekcje, i łóżko, i doniczkę w oknie, i kubek do kawy – i ojca, i mamę. Szarpnął strunami skrzypiec: ujrzał sobowtóra”<sup>27</sup>. Tu właśnie pojawia się sobowtór, zgodnie z przyjętą w powieści konwencją: bez komentarza. Kajtuś sobie o nim po prostu przypomina, ale nie wie, co on robi, narrator wnet przeskakuje do Kajtusiowej wizji szkoły, znanych sobie bajek i grobu babci. Pytanie teraz, czy tak jak w *Telenym*, wizje bardzo określonych osób mogą się sobie ekskluzywnie udzielać. Trudno odpowiedzieć z pełnym przekonaniem, że tak, ale wiele na to wskazuje. Grey widzi te same obrazy, ale nie zna ich (z autopsji czy reprodukcji, tak jak można znać Alhambrę czy piramidy egipskie), więc pyta „kto ty jesteś,

---

piękny narcystyczny chłopiec jest niedojrzały emocjonalnie i samowystarczalny aż do granicy autyzmu. Jego zmysły są solipsystycznie zaplombowane. To patrzący, agresywne oko nadaje mu egzystencję”. C. Paglia, *The Beautiful Boy as Destroyer. Wilde’s “The Picture of Dorian Gray”*, w: *Sexual Personae. Art and Decadance from Nefertiti to Emily Dickinson*, Vintage Books, New York 1991, s. 514. I jeszcze: „Geje tak kiedyś jak i dziś rozpoznają się po tajemniczym ledwo wyczuwalnym spotkaniu oczu, to zaś jest trop zachodniej agresji”, tamże, s. 519. Być może więc spojrzenie milionera wywołuje w Kajtusi tak mieszane uczucia, bo właśnie uświadamia mu jego urodę, jak też wyciąga go ze stanu „niedojrzałości narcystycznej”. Jednak zostaje to równoległe zrównoważone „rozwojem duchowym” przez muzykę, zatem anti-Wilde’owsko, bo narcystyczna autokompulsja nie może się rozwinąć, jak stało się w wypadku Doriana. Kajtuś zaczynając grę na skrzypcach, a więc ruch, uniemożliwia też dokonanie na sobie gestu dekadencckiego, o którym pisze Paglia, tj. uznania osoby (pięknego chłopca) za dzieło sztuki (unieruchomienie).

26 Tamże. I następnie: „ – Kto ty jesteś? – pytają się skrzypce Greya. – Zgadnij – odpowiada Kajtuś. – Zgadnij, słuchaj. [...] Skąd ty jesteś? – pyta się Grey cichym szepetem strun. – Z Polski – Kajtuś odpowiada”, tamże, s. 137. Znaczące jak gradualnie rozmowa instrumentów zmienia się w rozmowę wykonawców.

27 Tamże, s. 136.

skąd ty jesteś”, a Kajtuś odpowiada „zgadnij, słuchaj” ..., „i znów o Wiśle, a nad brzegiem Wisły domy drewniane, chaty rybaków [...] Moje miasto. Moja rzeka”<sup>28</sup>. Znaczy to więc, że Grey musiał wiedzieć także dom Kajtusia – i sobowtóra! – oraz grób babci. Z jednej strony Kajtuś w ten sposób przedstawił się Greyowi, a z drugiej, by tak kalamburowo rzec – wystawił; zakładał bowiem, że Kajtuś nie jest tu tylko biernie uwodzony, tj. nie jest „ofiara”. Wystawia się natomiast w takim sensie, że pokazując (ale czy chciał go pokazać?, szarpnięcie strun sugeruje jakieś „zacięcie” w grze) sobowtóra, ujawnia, że można z nim bezpiecznie postępować wedle życzenia, bo nie będzie poszukiwany. Wtedy to właśnie następuje decyzja o porwaniu. Znaczące, że podczas tej gry Kajtusiowi ukazuje się właśnie babcia – jako Nemezis: „Babcia mu się ukazała – miła, niezapomniana. Łagodnie patrzy na Kajtusia i szepcze: – Bądź dobry – bądź dobry. Łagodnie patrzy i szepcze: – Największy skarb człowieka to czyste sumienie”<sup>29</sup>. W tym kontekście irytacja Kajtusia na widok spojrzenia siwego milionera staje się nieco bardziej zrozumiała, mianowicie walczą w nim dwa impulsy, którym przypisuje biegunowe wartości dobro-zło. W języku Melanie Klein powiedzielibyśmy, że konflikt wewnętrzny wynika z jednoczesnego pociągu do „złego penisa” i „dobrej piersi”. Albo też babcia ukazuje się jako superego, które przestrzega przed złym pragnieniem. Inna rzecz, czy w owym uwiedzeniu trójkątnym siwy milioner patrzy w określony sposób (*pace* baron de Charlus...), ponieważ także uczestniczy w wymianie wizji między Kajtusiem i Greyem. Możliwe, ale pewności nie mam. Może gdybym zobaczył to spojrzenie, nie literki na papierze... Niemniej, kiedy Kajtuś zostaje porwany po koncercie przez czterech mężczyzn, uwaga, „Ani się boi, ani dziwi”<sup>30</sup>. Cóż – zdaje się tego dotyczyły „negocjacje” za pomocą skrzypiec. To jednak istotne, że mamy do czynienia ze „zgodą”<sup>31</sup> (zawieszając w tej chwili kwestię „wieku zgody”), bo „zgoda na uwiedzenie” jest zupełnie inną kwalifikacją niż „gwałt”; oczywiście mam na myśli, że owo porwanie tylko może być pseudonimem nieopisanej eksplicitnie, rzecz prosta, sceny erotycznej. Porywającym okazał się siwy milioner, ale w jego

28 Tamże, s. 137.

29 Tamże, s. 136.

30 Tamże, s. 138.

31 Kajtuś jest zapytany o zgodę, wyraża ją, ma prawo w każdej chwili „zerwać kontrakt” czy „wyjść z roli”, mówiąc nieco innymi terminami. Jednak z jakiegoś powodu, gdy podejmuje decyzję o opuszczeniu milionera, czeka aż ów wyjedzie w interesach, po czym czytamy, że „Kajtusiowi udało się wyjść samemu z parku”, tamże, s. 143.

rezydencji znajduje się także Grey. Para? Czy tylko współnicy w „przestępstwie”? „Grey podchodzi do Kajtusia, podaje rękę, gładzi ją, nie wypuszcza z dłoni. – To bardzo dobrze, żeśmy się spotkali. Długo na ciebie czekałem – mówi”<sup>32</sup>. Kajtuś na jego wyjaśnienia odpowiada „trochę rozumiem, trochę nie rozumiem”. Co oczywiście odnosi się również do rozpoznania erotyzmu w enigmatycznym sygnifikatorze, jak też chyba znaczy „trochę chcę, trochę nie” (czy inne „chciałabym, ale się boję”)<sup>33</sup>.

### Sobowtóry i portrety

Jeśli zaś chodzi o milionera, to ów ma swoje wyjaśnienie, dlaczego także „czekał długo” na Kajtusia. Można to uznać za motyw quasi-Grayowski (Wilde’owski), choć mam nieco odmienną interpretację. Otóż milioner ma na ścianie portret chłopca, do którego jego czy ich zdaniem Kajtuś jest podobny i który miał być synem milionera, obecnie nieżyjącym – milioner chce

32 Tamże, s. 139.

33 Podobnie negocjacyjna rozmowa Kajtusia z milionerem, który zapewnia chłopaka, że wszystko zależy od niego (Kajtuś się zgadza i stwierdza, że nic mu tu nie grozi), milioner pyta go tylko, czy będzie się bał spać sam po ciemku (Kajtuś zaprzecza). Por. tamże, s. 140-141. Jak wiadomo (z dzienników pedagoga), wychowankowie Korczaka po wybudzeniu ze złego snu często szli do jego łóżka i tam spędzali resztę nocy. *Pavor nocturnus* stał się przedmiotem obfitych dociekań psychoanalitycznych. W *Trzech rozprawach* oraz późniejszych do nich przypisach Freud stwierdzał, że lęk przed ciemnością jest lękiem przed brakiem ukochanej osoby, pochodzącym z transformacji *libido*. Por. S. Freud *Three Essays on the Theory of Sexuality*, w: *On Sexuality*, transl. J. Strachey, ed. A. Richards, Penguin Books, London 1991, s. 147. Bettelheim jest dość wierny tej interpretacji i z niej właśnie wywodził pozytywki z obrazów „strasznych” w baśniach: „Głębokie konflikty wewnętrzne wywodzące się z naszych popędów pierwotnych i gwałtownych uczuć są całkowicie nieobecne w większości współczesnej literatury dziecięcej i w ten sposób dziecko jest w tej dziedzinie całkowicie pozbawione pomocy. Tymczasem miewa ono rozpaczliwe poczucie, że jest samotnie i opuszczone oraz często doświadcza śmiertelnego lęku. Na ogół nie umie wyrazić swoich uczuć w słowach albo może je wyrazić tylko pośrednio: poprzez lęk przed ciemnością, przed jakimś zwierzęciem, poprzez niepokój, jaki budzi w nim własne ciało”. B. Bettelheim *Cudowne i pozytywne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przeł. D. Danek, t. I, PIW, Warszawa 1985, s. 50. Otto Rank mówi natomiast o lęku przed zamknięciem w łonie matki jako przejawie traumy narodzin, tegoż *Trauma narodzin i jej znaczenie dla psychoanalizy*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2011, s. 21-22. Jeszcze inaczej rzecz ujęła Melitta Sperling, zwracając uwagę na dochodzące do głosu impulsy ego i superego podczas snu u dziecka, które z natury jest bardziej ukierunkowane na „spełnianie życzeń” (*wish fulfillment*) nie tylko we śnie, tj., ująłbym rzecz nieco prościej, pozostają mniej przywiązane do „zasady rzeczywistości” a bardziej do „zasady przyjemności” niż dorośli. Nocne lęki stanowią zatem przebłyski „zasady przyjemności”, też *Pavor Nocturnus*, „Journal of American Psychoanalytic Association” 1958 nr 1, s. 79.

zaprzeczyć utracie obiektu, reinkarnując go niejako osobą Kajtusia. Moim zdaniem bardziej przypomina ów wątek *Pogankę* Narcyzy Żmichowskiej niż powieść Wilde'a, która skądinąd jest w wątku sobowótrowym przywołana. U Żmichowskiej Benjamin rozpoznaje w Aspazji postać z obrazu brata swego, Cypriana, ów zaś miał doznać natchnienia do namalowania jej, patrząc w obraz Matki Bolesnej<sup>34</sup>. Ani u Żmichowskiej, ani u Korczaka żadna nadrzędna instancja narracyjna nie stawia quasi-sądu afirmacyjnego, że Aspazja czy Kajtuś są podobni do namalowanych postaci (u Wilde'a jest zaś inaczej), a zatem pozostajemy raczej w obrębie modalności „ktoś się komuś wydaje podobny”, co oznacza raczej problemat jakiegoś „zaślepienia projekcyjnego”, spojrzenie naznaczone pożądaniem przenosi cechy z portretu na żywą osobę<sup>35</sup>. Można pół-żartem, *pace Poganka*, uznać, że autor portretu „syna” (jak czytelnik widzi, nie jestem tak znów spolegliwy, by dowierzać w *family romances*) namalował go wpatrzony w portret... Dzieciątka Jezus. Chrystus jako dziecko jest wszakże archetypem odrodzenia, jakie dziecko powoduje; w takim porządku symbolicznym coś, co określiłem wyżej mianem „reinkarnowania”, może być określone także jako symboliczne „zmartwychwstanie” – syna czy ukochanego chłopca (po prostu). Milioner staje się tu cieślą, którego syn jest „przybrany”, bo prawdziwy ojciec jest... gdzie indziej. (Biologiczny ojciec Kajtusia jest stolarzem). A dlaczego nie do końca dowierzam w ów dyskurs synowski? Mam w pamięci scenę z *Sodomy i Gomory*, w której baron de Charlus zapragnął usynowić Morela i nawet nadać tytuł arystokratyczny de Guermantes, a jeśli nie, to usynowić choćby symbolicznie, np. bawiąc się paronomazją Charles – Charlus (Morel nosił imię Charles), proponując mu przyjęcie pseudonimu artystycznego „Charmel” (niby symboliczne małżeństwo nazwisk?), co Morel zresztą odrzuca, itd.<sup>36</sup> Bardzo prawdopodobne wydaje się natomiast (jeśli nie wierzyć milionerowi w historię o śmierci żony i syna w wypadku samochodowym), że portret „syna” przedstawia... skrzypka Greya, tedy nie dziwi już, że Kajtuś myśli, że gdzieś oczy postaci

34 Por. N. Żmichowska *Poganka*, Kraków 2002, s. 74.

35 Kiedy Kajtuś patrzy na obraz, nie doznaje wrażenia przeglądania się w lustrze. Por.: „kto jest ten chłopiec, do kogo podobny, kogo przypomina? Oczy tego chłopca już raz kiedyś widział”, J. Korczak *Kajtuś czarodziej*, s. 139. Oczywiście to znów inny problem – czy to, co podmiot widzi w lustrze, kiedykolwiek pokrywa się z tym, co widzi oko Innego. Innymi słowy, nikt nie ma spojrzenia nienaznaczonego pożądaniem (niezdeformowanego), czy – aby uchronić pożądanie od rozszerzania go także na awersję – afektem.

36 M. Proust *Sodoma i Gomora*, s. 482. Jak zwraca uwagę edytorka (zob. przypis na s. 657), Charmel to także anagram „Marcel”, a Proust kochał anagramy i kodowane sekretne wiadomości.

z portretu już widział (ani że milioner długo czekał na Kajtusia, czyli kogoś, kto jest w stanie współ-grać z Greyem, a długo dlatego, że Grey od dawna już dorosły).

### **Baśń między zasadą przyjemności a zasadą rzeczywistości**

Pobyty Kajtusia w domu milionera pełni podobną funkcję w pedagogicznym procesie indywiduacji, jak później pobyt Adasia Niezgódki w psim rajku w *Akademii Pana Kleksa* Brzechwy. Ukazuje on mianowicie iluzyjność czy niemożliwość utopijnego pragnienia zamknięcia się w świecie wymodelowanym wyłącznie podług „zasady przyjemności”. Jest to podstawowe i bardzo pierwotne pragnienie dziecięce, wynikające z pierwotnego narcyzmu, które w miarę dorastania stale musi konfrontować się z „zasadą rzeczywistości”. Kajtuś dość prędko doznaje przesyty i narcyzmem (najpierw bawi się sam, potem z tzw. lalusiami<sup>37</sup>), i „zasadą przyjemności”. Konflikt obu tych zasad, który Kajtuś dostrzega, a pamiętajmy, że nie pochodził z rodziny zamożnej, pokusa sycenia się luksusem i dobrobytem mogłaby więc być dla niego i silniejsza, i dłużej trwała, zostaje wpisany w kategorie genderowe: Chłopcy udają niby zuchów, a wolą się bawić lalkami niż w wojnę; o bandytach słuchać nawet nie chcą – tacy nastraszeni<sup>38</sup>. „Wojna” i „bandyci” to zapewne hiperbole „zasady rzeczywistości”, ale takie ekstremalne przykłady (być może dużo łatwiej trafiające do wyobraźni niż np. bieda) uwypuklają po prostu iluzyjność odcięcia się od problemu zła w świecie, rzecz, którą najwyraźniej Korczak uważa za niezbędną do przemyślenia dla wszelkich dzieci, nie tylko tych zmuszonych okolicznościami losowymi, ale także bogatych i uprzywilejowanych, a przeświadczenie to dzieli z Brunonem Bettelheimem, będącym zdania, po pierwsze, że w baśniach stale występuje zło, i po wtóre, że baśnie pozbawione symbolizacji „zła”, są psychologicznie nieskuteczne<sup>39</sup>. W istocie Korczak jeszcze inaczej sproblematyzował „zasadę przyjemności” – landrynkowy raj stanowi umyślnie absurdalne ekstremum. Rzecz by można, że jest to „pasywna” zasada przyjemności, gdy istnieje także „aktywna”. Obie te zasady da się odróżnić, stosując gnostyckie pojęcia hylików (pasywne uwikłanie w materię – tu rozumianą jako świat przyjemności) i psychików (rozpoznanie istnienia

37 Co ciekawe, gdy po ucieczce od milionera przyjmie się do pracy na statku, sam zostanie określony przez chłopaków okrętowych mianem „lalusia” (por. s. 145).

38 J. Korczak *Kajtuś czarodziej*, s. 143.

39 B. Bettelheim *Cudowne i pozytywne...*, s. 48-52.

„zasady rzeczywistości”, przy częściowej próbie kształtowania jej jednak według indywidualnej „zasady przyjemności”). Otóż Kajtuś, rozpoczynając swoją drogę jako czarodziej, stopniowo odrywał się od rodziny i szkoły, rozpoczął samodzielnie kształtować swoją ścieżkę poznania, świadom, że funkcjonuje w jakiejś określonej „rzeczywistości” – nieutopijnej, mówiąc oględnie – ale podług swoich narcystycznych impulsów, testując „zasadę rzeczywistości”, ile dóz jego osobistej (wynikającej z uwikłania we własne ego) „zasady przyjemności” jest ona zdolna znieść. Mówiąc dość prosto, Kajtuś żyje tak, jak chce, czyli spełnia w ten sposób marzenie zapewne wielu dzieci (tak wyobrażających sobie dorosłość a postrzegających dorosłych i ich „zasadę rzeczywistości” jako przeszkodę na drodze do realizacji tego celu). I tu właśnie istotny okazuje się dyskurs sobowtórów, anty-Wilde’owski. Bowiem Dorian Gray, który co prawda jest dorosły, ale również reprezentuje narcyzm, tylko „sekundarny”, odkrywa, że może kreować swoje życie podług „zasady przyjemności”, tyle że jego sobowtór rzuca mu cień, zapisując na sobie skutki tych poczynań. W finale zatem następuje morał i triumf superego nad id, co w gotycyzmie jest, jak pisałem onegdaj, dość częstym gestem i nierzadko odbieranym jako „wymuszony”. Natomiast u Korczaka gestu takiego nie ma! Kajtuś stwarza sobie sobowtóra, który pozostaje za niego w szkole i w domu rodzinnym, gdy czarodziej testuje różnorako swoje narcystyczne moce wpływu na świat, a czytelnik nic nie wie o zachowaniu sobowtóra! Ten po prostu sobie jest. Kajtuś tylko od czasu do czasu sobie (i czytelnikowi) o nim przypomina: „A Kajtuś posłał sobowtóra i pierwszą noc spędził w swoim nowym domu; Wróci Kajtuś do Warszawy, przepędzi sobowtóra, który jego miejsce zajął i pęta się tam bez potrzeby; Skrzywił się Kajtuś, zobaczył sobowtóra, jak gra w klasy. Jakim życiem żyje ta dziwna mara wywołana przez niego? Czemu drażni go i niepokoji? Przecież sam tak chciał”<sup>40</sup>. W kategoriach Wilde’owskich zatem to Kajtuś odpowiada portretowi Graya, zaś sobowtór – tylko do pewnego stopnia żywemu Dorianowi. Sobowtór jest czymś bladym, pasywnym, milczącym, Platońską kopią odbijającą ideę albo wyabstrahowaną sumą odpowiedzi na oczekiwania wobec dziecka, względnie uśrednieniem cech Kajtusiowych dobranych tak, by nie wzbudzały głębszych emocji w otoczeniu. Gdyby Korczak nie zmodyfikował klasycznego tropu gotyckiego, zapewne

40 Tamże, s. 92, 143, 154. Ponadto s. 72 (powołanie sobowtóra i gnostycka koncepcja „bliźniaka”); s. 74 – pierwsze wykorzystanie sobowtóra dla celów narcystycznych: „Wstąpił do bramy, wywołał sobowtóra i posłał do domu. Sam przyłączył się do pochodu sztabaków i – hajda na miasto”; s. 78; bezwzględne posłuszeństwo sobowtóra, tj. pełna kontrola Kajtusia nad nim; s. 136 – cytowany już fragment o koncercie skrzypcowym, gdy w wizji ukazuje się także sobowtór.

mielibyśmy do czynienia z jakąś konfrontacją z sobowtórem i jego działaniami, morał dla czytelnika, że musimy przyjmować konsekwencje swoich działań itd. Korczak motyw moralizatorski (karę), by tak go określić, przesunął jednak w przestrzeń głębszego gotycyzmu, stąd też i powieść nie kończy się jednoznacznie (trudno uznać, że superego jako instancja moralności społecznej dobitnie tu triumfuje).

*Kajtusia* kończy dedykacja Korczaka, w której tłumaczy się on z „dziwaczności” zakończenia wykrętem („może kiedyś napiszę zakończenie”) – a także określa swoją książkę mianem „trudnej”. Trudno się nie zgodzić. Jednak gdybym tłumaczył tę powieść na angielski (a jest już przetłumaczona), dłuższą chwilę zaważałbym się, czy „trudny” nie oddać słowem „queer”.

## Abstract

---

**Piotr Sobolczyk**

THE INSTITUTE OF LITERARY RESEARCH OF THE POLISH ACADEMY OF SCIENCES (WARSAW)

*Janusz Korczak's Kaytek the Wizard as a Queer Gothic*

Sobolczyk reads Janusz Korczak's children's novel *Kaytek the Wizard* through its gothic motifs with particular attention to sexual non-normativity. This non-normativity is realized through masked homoerotic tropes, including quotations from the classics of Modernist homosexual literature (Wilde, Proust), and through the writer's participation in discussions of the "age of consent," which amounts to a statement on child sexuality. What is more, Korczak uses gothic tropes, above all the motif of the double and of esotericism.

## Keywords

---

gothicism, double, pedophilia, homosexuality, children's literature