

Pamiętnik Literacki 2008, 4, s. 79-95



Między ekstazą a zakazem. Homoerotyzm w „Ferdydurke” Witolda Gombrowicza

Jarosław Błochowiak

JAROSŁAW BŁOCHOWIAK
(Uniwersytet Gdański)

MIĘDZY EKSTAZĄ A ZAKAZEM

HOMOEROTYZM W „FERDYDURKE” WITOLDA GOMBROWICZA

Ciało i otchłań

Wielokrotnie w twórczości Gombrowicza pojawia się następujący schemat czy raczej wzorzec (trudno bowiem w przypadku tej twórczości mówić o schematach) zdarzeń: rzeczywistość zastana przez bohatera-narratora ulega rozbiciu lub zostaje doprowadzona do absurdu i nierzeczywistości; gdy wydaje się już, że procesu destrukcji lub odrealniania się świata nic nie może zahamować, pojawia się młody chłopiec. To nagle, cudowne zjawienie się wprowadza do świata zmierzającego ku pustce lub absurdowi kategorii takie, jak cielesność, zmysłowość, piękno, a nawet: naturalność, prostota – i dzięki temu nie tyle ocala rozpadającą się rzeczywistość (gdyż proces jej rozpadu jest nieodwracalny, ma się wrażenie, że musi ona ulec zniszczeniu), co otwiera rzeczywistość nową, daje szansę wyzwolenia się z mechanizmów absurdu i odrealniającego się świata. Ciało budzące zachwyt, konkret cielesny odsuwa i unieważnia niepokój rodzący się w narratorskim zetknięciu się z pustką wszechświata lub z mroczną groteską i z deformującym działaniem rzeczywistości międzyludzkiej. Udziałem narratora staje się euforia, która „jest niczym innym jak tylko formą pozytywną, która nie krępuje ani nie rozkałkowuje, »nie wyodrębnia i precyzuje, tylko [...] zespała i zaciera...« – jak opisuje Gombrowicz »poezję młodości« w *Dzienniku*”¹.

Ciało młodego chłopca – ciało ocalające – najwyraźniej objawia się w *Pornografii*. Doświadczenie, które staje się udziałem narratora tego tekstu, bez wątpienia można określić jako ekstazę², a jego ekstatyczność uwidocznia się tak w sposobie opisu, w tekście, jak i w samej jego treści. Ale także w utworach wcześniejszych, poczynając od *Ferdynand*, ów schemat (rzeczywistość, która napawa niepokojem, przeraża – młode ciało, które ocala) się pojawia. Co prawda, nigdy w sposób tak wyrazisty jak w przedostatniej powieści Gombrowicza. Ekstaza w utworach poprzedzających *Pornografię* podlega wytlumieniu, zachwyt zostaje

¹ O. Kühn, *Ciało i jego maskowanie u Gombrowicza*. „Teksty Drugie” 1996, nr 1, s. 69.

² O. Kühn (*Gęba Erosa. Tajemnice stylu Witolda Gombrowicza*. Przeł. K. Niewręda, M. Tarnogórska. Kraków 2005, s. 274) pisze o *Pornografii*: „nie sposób chyba znaleźć innego tekstu w dziele Gombrowicza, który zawierałby tyle niezmażonej cynizmem afirmacji. Wydaje się, iż poprzez tonację tej mowy głos autora przebija się wyraźniej niż gdziekolwiek indziej”.

wyhamowany, uciszony. Jeśli nawet występuje głębokie zauroczenie, jak w trzeciej części *Ferdydurke*, to doświadcza go nie sam narrator, lecz jego sobowtór, postać pozornie odrębna, swoiste *alibi* narratora, który o skłonności homoseksualne „obwinia” nie siebie, ale właśnie sobowtóra.

Dopiero w *Pornografii* do przeżycia ekstazy wywołanej pojawieniem się młodego chłopca przyznaje się narrator, Witold. W scenie mszy mamy więc do czynienia z pornografią w dwojakim znaczeniu. Najpierw rozpadają się systemy organizujące rzeczywistość, ulega więc ona obnażeniu. Chwilę potem narrator wpada do ekstazy, której źródło tkwi we fragmencie ciała młodego chłopca – zatem odkrywa się, ujawnia się jako homoseksualista, jako postać nosząca w sobie odmiennie pożądanie.

Lecz tak jak niepokój budziło doświadczenie pustki kosmosu, tak teraz budzi go ciało, które tamto doświadczenie pozwala odsunąć i które wywołuje zachwyty. Ekstaza trwa zaledwie kilka sekund³, gdyż narrator nagle uświadamia sobie, że ekstaza ta jest objęta zakazem, że uniesienie wywołane pięknem młodego chłopca jest społecznie napiętnowane i grozi odrzuceniem⁴. Dlatego „gwałtownie wycofuje się z ekstazy” (P 21), porzuca swój zachwyty, by jednak niepostrzeżenie, w ukryciu – także, a właściwie przede wszystkim, przed samym sobą – nieustannie do niego powracać. Lecz nigdy w formie tak czystej jak pierwsze, niemalże mistyczne uniesienie.

Gombrowicz intonuje [...] pieśń o wyzwoleniu, ale z głębi uwikłania; wielbi ciało, lecz ustami kogoś, komu jest ono niedostępne – uwięzione w odzieniu, spętane wstydem [...]⁵.

Odtąd, od chwili gdy narrator boleśnie uświadamia sobie zakaz społeczny i groźbę wykluczenia, zachwyty jest skażony koniecznością maskowania go, niemożnością pełnego przeżycia i pełnej ekspresji⁶. Im gwałtowniej zostaje wyrażona ekstaza, tym silniejszy jest akt wycofania się z niej, tym bardziej wyrafinowana jest konspiracja. Całkowite obnażenie się związane jest z natychmiastowym zamazaniem się – w ten sposób totalność obnażenia ulega zamazaniu.

Poczynione przed chwilą uwagi w pewnym sensie przeczą temu, co powiedzieliśmy wcześniej. Oto *Pornografia*, tekst, w którym ekstatyczność, homoseksualny zachwyty dochodzą do swojej pełni, okazuje się – w stopniu jeszcze większym niż poprzedzające ją utwory – opowieścią o ekstazie wytłumionej, przzerwanej i zakłóconej świadomością zakazów społecznych; opowieścią o niemożności ekstazy, o świecie, gdzie należy ukrywać swój zachwyty. Ale także opowieścią o niemożności po-

³ Tak pisze E. Graczyk („Przed wybuchem wstrząsnąć”. *O twórczości Witolda Gombrowicza w okresie międzywojennym*. Gdańsk 2004, s. 110–111) o zachwycie parobkiem: „u Gombrowicza ta szczególna komunika trwa kilka sekund (u autora *Iwony* to, co najważniejsze, rzadko trwa długo, najczęściej jest epifanią chwili), ale jednak, na przekór wszystkiemu, wydarza się naprawdę”. Dalej do tej pozycji odsyłam skrótem G. Ponadto w artykule stosuję następujące skróty do dzieł W. Gombrowicza: F = *Ferdydurke*. W: *Dzieła*. Red. naukowa J. Błoński. Wyd. 3, dodruk. T. 2. Kraków 1989; P = *Pornografia*. Posł., komentarze M. Głowiński. Wyd. 5. Kraków 2003. Liczby po skrótach oznaczają stronicę.

⁴ Rzeczywistość międzyludzka, świat mediacji okazuje się więc przyczyną wyobcowania z własnego ciała i niemożności spełnienia. Zob. J. Margasiński, *Gombrowicz. Wieczny debiutant*. Kraków 2001, s. 194–195.

⁵ *Ibidem*, s. 59–60.

⁶ Küh1 (*Gęba Erosa*, s. 269) tak o tym pisze: „problematyka piękna jest u niego [tj. Gombrowicza] jakby stłumiona i traktowana marginalnie”.

rzucenia tego zachwytu jako jedyne elementu ocalającego przed pustką i o tym, jak ów zachwyty – deformowany przez zakazy i normy, lecz nieustannie w ukryciu przeżywany i podsycany – zniekształca świat tych zakazów i norm.

Należałoby więc dopowiedzieć: owszem, w *Pornografii* najwyraziściej objawia się ciało młodego chłopca i najpełniej zostaje opisane doświadczenie spowodowanej tym ekstazy, ale objawienie i ekstaza są tu także przerwane w sposób najboleśniejszy dla przeżywającego je podmiotu. Możemy zatem mówić w przypadku *Pornografii* o niepełnym objawieniu, a niepełność ta staje się wyraziściejsza dzięki temu, że intensywniejsze niż w innych tekstach jest doświadczenie ekstazy. Z jednej strony, *Pornografia* odkrywa to, co poprzednie teksty zakrywały – lub raczej w mniejszym stopniu obnażały – z drugiej, powtarza gest ukrycia, maskowania z o wiele większą intensywnością, która, oczywiście, jest spowodowana dosłownością obnażenia. Ekstaza jako przeżycie nie podlegające kontroli zdradza narratora, musi on zatem wycofać się z niej i zacząć kontrolować siebie i świat, by więcej nie doszło do „bezwstydne” objawienia-obnażenia.

Konieczność wycofania się z własnej ekstazy ma niezwykle dramatyczny sens dla wycofującego się podmiotu. Traci on możliwość przeżywania zachwytu, doświadczenia najbardziej interesującego go piękna.

Skazani na zozydanie sobie najszczerzych rozkoszy i na wymyślanie innych, odstręczających, które nas męczą, których nie wytrzymujemy – i, na dodatek, zmuszeni do zachycania się nimi, jakby to była prawdziwa miłość nasza – sztuczni w owym samogwałcie, sztuczni i zatruci, z tą sztuką naszą dręczącą, obrzydliwą, wstrętną, której nie wolno wymiotować!⁷

Olaf Kühl cytując w swoim referacie⁸ te zdania, które pochodzą z fragmentu *Dziennika* poświęconego problemowi muzyki, i umieszczając je w kontekście rozważań o homoseksualności, odnajduje w nich wielki ładunek dramatyzmu, gwałtowną niezgodę na świat, gdzie dopuszczalny jest tylko jeden rodzaj zachwytu, inne zaś zostają zakazane. Można tu także odnaleźć niezgodę na własne rozbicie i doświadczenie dezintegracji rzeczywistości: piękno młodego mężczyzny, zauroczenie erotyczne nadają podmiotowi i światu spójność, jeśli zatem są objęte zakazem, spójność ta staje się nieosiągalna. Wycofanie się z ekstazy oznacza porzucenie tego, co ocala. Narrator nie może w pełni uczestniczyć w pięknie młodzieńca, a więc w tym, co pozwala mu uciec przed pustką i absurdalnością. Najpierw wydobywa się z otchłani w cielesność, w zmysłowość, w młodość, po chwili zaś – chcąc nie chcąc – odwraca się od ciała młodzieńca i powraca do tej otchłani. Zatem nieuchronność doświadczenia pustki, niemożność pełnego „roztopienia” go w zachwycie erotycznym wynikają nie tylko z dorosłości narratora, z jego dojrzałości, której najistotniejszym elementem są właśnie doświadczenie i świadomość pustki, ale także z istnienia zakazów obwarowujących pożądanie homoseksualne. Narrator nie może w pełni oddać się zachwytowi nad pięknem młodzieńca, ponieważ nie wolno tego robić, zakaz – odcinając go od upragnionego piękna – skazuje go na beznadzieję. Jednak narrator nie pozostaje w otchłani, jest ona tak ciemna, uroda młodego chłopca zaś tak kusząca, że nieustannie opuszcza ją, zwracając się

⁷ W. Gombrowicz, *Dziennik 1957–1961*. W: *Dziela*. Wyd. 1. T. 8. Kraków 1989, s. 235.

⁸ Ten fragment *Dziennika* nie pojawia się w artykule Kühla, natomiast przytoczony zostaje w referacie wygłoszonym na konferencji w Radomiu w r. 1995, zamieszczonym na stronie internetowej: www.similitudo.de/CialoIIMFGRadom.htm.

w stronę zakazanej zmysłowości, niejako krąży między otchłanią a ciałem – pięknym i młodym.

Utracona możność

Poczynione wcześniej uwagi dotyczyły przede wszystkim *Pornografii*. Można je jednak odnieść także do innych tekstów Gombrowicza. W nich również pojawia się – przetworzony, niekiedy tylko w zarysie – schemat: doświadczenie otchłani – ciało, które ocala, zachwyty – wycofanie się z zachwyty. Ów motyw w *Pornografii* znajduje najpełniejszą realizację, ale możemy odnaleźć go już w *Ferdydurke* – jeszcze jako „prototyp”, delikatny szkic, który dopiero później uzyska wyrazistość. Lub: który uzyskuje ją, gdy *Ferdydurke* zestawimy z *Pornografią*. Lektura utworów wcześniejszych poprzez późniejsze otwiera w przypadku pisarstwa Gombrowicza bardzo ciekawe perspektywy, dzięki niej bowiem w tych wcześniejszych odnajdujemy wątki i motywy – najczęściej związane z problemem pożądania – dotąd zakryte, może się wydawać, że nawet nieobecne lub nieistotne, które w tekstach wieńczących dzieło autora *Ślubu* zostają w pełni rozwinięte, wyeksponowane jako najważniejsze elementy tego dzieła.

Wróćmy jednak do *Ferdydurke*. W rozdziale II powieści (*Uwięzienie i dalsze zdrabnianie*) motyw, o którym mówimy, pojawia się dwukrotnie: po raz pierwszy, rzeczywiście, jako delikatny zarys, po raz drugi już z większą sugestywnością. Warto najpierw przyjrzeć się temu mało wyrazistemu szkicowi – przy dokładniejszym zbadaniu okazuje się on nie tak znowu niewyraźny.

Na skutek sporu między Syfonem a Miętusem, który wywiązuje się tuż po pojawieniu się Józia (fakt istotny – to Józio jako obcy, reprezentujący odmienną wprowadza niepokój do świata tradycyjnej „chłopięcości”, zmuszając ją do zachowań kurczowych), „świat jakby się załamał i zorganizował na powrót na zasadzie chłopięcia, chłopaka” (F 32), a więc rozpadł się i odtworzył na nowo, ale jako naznaczony wewnętrznym rozłamem, sprzecznością, która uniemożliwia spójność tego świata. Jego integralność okazuje się zatem podszyta dezintegracją, skłóceniem dwóch racji nie do pogodzenia. To, w połączeniu z groteską, do której nieuchronnie prowadzi spór, powoduje, że w Józio narasta poczucie absurdu i niespójności:

Szalał. Patrzyłem na niego z kropelkami potu na czole i z policzkami powleczonymi bladeścią. Miałem cień nadziei, że po odejściu Pimki zdołam jakoś przyjść do siebie i wyjaśnić – ha, jakże miałem przyjść do siebie, gdy o dwa kroki ode mnie w powietrzu świeżym i ożywczym naiwność i niewinność coraz się wzmaczały. Pupa przetoczyła się w chłopię i w chłopaka. Świat jakby się załamał i zorganizował na powrót na zasadzie chłopięcia, chłopaka. [F 31–32]

Józio pragnie wycofać się z rzeczywistości zmierzającej ku rozpadowi i coraz bardziej absurdalnej: „Cofnąłem się o krok” (F 32). Niespodziewanie w świecie naznaczonym niespójnością i groteskowością pojawia się postać obojętna na toczący się spór, spokojna i zrównoważona:

Tylko jeden uczeń nie został porwany ogólnym podnieceniem ideowym. Stał z boku i najspokojniej wygrzewał się na słońcu w koszulce siatkowej i w miękkich, flanelowych spodniach, ze złotym łańcuszkiem naokoło przegubu lewej dłoni. – Kopyrda! – wołały na niego obie partie – Kopyrda, chodź do nas! – Zdawał się wzbudzać ogólną zazdrość, wrogie obozy chciały go pozyskać, jednakże nie słuchał ani tych, ani tamtych. Wysunął jedną nogę i kiwał nią. [F 33]

Kopyrda nie daje się ogarnąć „podnieceniu ideowemu”, a więc pozostaje odporny na proces nadawania znaczeń, jego ciało jest ciałem pustym, nic nie znaczącym, wymykającym się definicjom. To prefiguracja motywu młodego chłopca, który jest poza wszelkim sensem, poza dobrem i złem, motywu najpełniej rozwiniętego w *Pornografii*.

Oczywiście, Kopyrda „nic nie znaczy” do pewnego momentu, w dalszym przebiegu akcji zostaje związany z pensjonarką i staje się chłopcem nowoczesnym. Jednak jego pierwsze pojawienie się – jest to bowiem pojawienie się, jeszcze nie objawienie – ściśle łączy się z „nic nieznaczeniem”, z wymykaniem się znaczeniu. Późniejsze nadanie mu znaczenia, uczynienie go chłopcem nowoczesnym, można tłumaczyć zamiarem zamaskowania jego swoistości jako obiektu pożądania, jego piękna jako młodego chłopca – nowoczesność i pensjonarka zostają do niego „doczepione”, podobnie jak w *Pornografii* narrator do Karola doczepia Henię – a także pojawieniem się w polu uwagi narratora i Miętusa, na razie jako odległej obietnicy, parobka. W porównaniu z nim Kopyrda wiele traci ze swej urody, okazuje się zanadto ubrany i za mało bosy, jawi się więc tylko jako zapowiedź parobka, wprowadzenie do piękności bardziej nagiej i zachwycającej⁹.

Zanim jednak Kopyrda okaże się chłopcem nowoczesnym, jest jedynie przedmiotem fascynacji Józia. Właśnie: tylko fascynacji, zachwyt jego postacią nigdzie nie zostaje bezpośrednio wyrażony, czy to dlatego, że jak mówiliśmy, zbyt słabo przypomina on upragnionego parobka, czy też dlatego, że w relację Józio–Kopyrda nie wprowadzono sobowtóra jako usprawiedliwienia, *alibi* odwracającego uwagę od narratora. Musiałby on więc bezpośrednio wyrazić własny zachwyt przedmiotem pragnienia, przyznać się do odmiennego pożądania, a tego, jak wiemy, unika. W *Ferdydurke* ekstaza jest jedynie udziałem sobowtóra, narrator dystansuje się wobec niej – lub raczej udaje dystans.

Wróćmy jeszcze do momentu pierwszego zjawienia się Kopyrdy. „Stał z boku i najspokojniej wygrzewał się na słońcu” – pisze o nim Gombrowicz. We fragmencie tym występują dwie istotne cechy związane z postacią Kopyrdy. Najpierw pewnego rodzaju peryferyjność („stał z boku”), która nie tylko oznacza obojętność, niedostępność dla zagadnień nurtujących innych chłopców, ale także wskazuje na transgresję związaną z tą postacią: zostaje ona umieszczona z boku, na obrzeżach dziejących się zdarzeń i szkolnego świata – świata kultury – gdyż jest obiektem pożądania, które jest przekroczeniem, sytuuje się na peryferiach rzeczywistości.

Peryferyjności, odsyłającej przecież do kategorii takich jak złamanie zakazu, przekroczenie, ciemność, mrok „niemoralności”, towarzyszy jasność: Kopyrda „wygrzewał się na słońcu”. Jasność, światło niejednokrotnie występują u Gombrowicza jako oznaka epifanii, pojawienia-objawienia się młodego chłopca¹⁰. Nieprzypadkowo więc Kopyrda wygrzewa się w słońcu. Możemy mówić o pewnej świetlistości, promienności jego postaci, która jest znakiem epifanii, choć, dodajmy, epifanii bar-

⁹ Graczyk (G 106) tak o tym pisze: „w pierwszym momencie Józio zwrócił się do Dandysa zakochanego we własnym wizerunku, brak ideału Nowoczesnego (czyli brak oznakowań wygrawerowanych na ciele) był pozorny, ideałem Kopyrdy, jego autodefinicją, było własne, piękne ciało. Można więc powiedzieć, że ta postać jest swoistym »falstartem« tego wszystkiego, co do powieści wniesie Walek”.

¹⁰ Zob. np. W. Gombrowicz: *Dziennik 1953–1956*. W: *Dzieła*, t. 7, s. 165–169; *Dziennik 1957–1961*, s. 121–122.

dzo delikatnie zaznaczonej, światłość nie jest tutaj tak wyrazista jak w innych utworach, zostaje zaledwie zasugerowana, zatem w epifanii jest wpisane wycofanie się, osłabiające ją, przekształcające w niezbyt silną, nieco niemrawą fascynację.

Jednak w trakcie kolejnego pojawienia się Kopyrdy w polu widzenia narratorka owa fascynacja przybiera na sile, co zdaje się pozostawać w związku z narastającym procesem zmierzania rzeczywistości, w którą wrzucono Józia, ku absurdu i nierzeczywistości. Równoległość tych dwóch zjawisk – rosnącej fascynacji i odrealniania się świata – można interpretować na dwa sposoby. Po pierwsze, rozwijający się absurd przedstawionego świata rodzi w narratorkę niepokój, na który reakcją jest silniejsza fascynacja – obowiązuje tu pewna prawidłowość: im większy niepokój, tym wyrazistsze zauroczenie chłopcem jako tym, który w miejsce rozpadu wprowadza spójność, w miejsce nierzeczywistości – cielesny konkret; im większa nieprzyjemność, tym silniejsze pragnienie przyjemności. I druga możliwość interpretacji: pograżanie się świata w absurdzie i nierzeczywistości powoduje uchYLENIE zasad rządzących tym światem, poprzez ukazanie ich groteskowości i nienormalności, nienaturalności następuje osłabienie ich oddziaływania – stają się one puste, pozbawione życia. Gdy więc dotąd obowiązujące normy przestają obowiązywać, może ujawnić się to, co było przez nie wykluczane, tłumione, spychane – odmienne pożądanie. I dla tego procesu można sformułować prawidłowość: im silniejsze naruszenie spójności świata i organizujących go porządków, tym silniej zaznacza się pożądanie homoseksualne, tym silniejsza staje się fascynacja młodym chłopcem.

Niewątpliwie, w części *Ferdydurke* poświęconej szkole mamy do czynienia z postępującą autokompromitacją i autodestrukcją porządków organizujących rzeczywistość. Powtarzanie ustalonych gestów i słów w sposób mechaniczny, próba zachowania bez jakichkolwiek zmian ustanowionego systemu znaczeń prowadzą do gwałtu na rzeczywistości, która powoli przekształca się w nierzeczywistość: „A rzeczywistość, też wymaglowana, też znużona, zmiętoszona, zdarta, nieopstrzeżenie pomału zmieniała się w świat ideału, daj mi teraz marzyć, daj!” (F 46).

Jednak nie jest to nierzeczywistość bezpieczna, nieszkodliwa abstrakcja, wprost przeciwnie – wyjaławia ona przestrzeń, pozbawiając ją czarą i różnorodności, oraz ingeruje w ciało, czyniąc je nienaturalnym, wykrzywionym, zniewolonym:

Gołe ściany i gołe czarne ławki szkolne z kałamarzem nie dostarczały ani krzty różnorodności, przez okno widać było kawałek muru z jedną wystającą cegłą i wydłubanym na niej napisem: „Wyleciał”. Przeto nie pozostawało nic innego do wyboru, jak tylko albo ciało pedagogiczne, albo własne. Ci zatem, którzy nie zatrudniali uwagi liczeniem włosów Bładaczki na czaszce i badaniem zawitych sznurowadeł u jego bucików, starali się zliczyć własne włosy oraz zwicznąć szyję. Myzdrał wiercił się, Hopek machinalnie kłapał, Miętus miętolił się niejako w bolesnej prostracji, niektórzy zatapiali się w marzeniach, inni popadali w fatalny nałóg szeptania do siebie, inni obrywali guziki, niszczyli ubranie i wszędzie zakwitały dżungle i pustynie niesamowitych odruchów, dziwacznych czynności. [F 45–46]

Twarz zadreżona nierzeczywistością traci integralność, przestaje być twarzą i staje się plastyczną masą do formowania:

– Słowa wchodziły przez uszy i drezczyły umysł, a twarze wykrzywiały się coraz przeraźniej, zrywały z pojęciem twarzy i zmiętoszone, znużone i wymaglowane, gotowe były przyjąć każdą twarz – z tych twarzy można było zrobić wszystko, co się zamarzyło – o, co za ćwiczenie wyobraźni! [F 46]

Józio znowu więc staje wobec groźby cielesnej dezintegracji – ale także wobec groźby cielesnej ohydy, której niedaleko do tej, jakiej doświadcza, gdy zagląda do pokoju nauczycielskiego i nie znajduje tam „ani jednego przyjemnego ciała, same ciała pedagogiczne” (F 38). Wobec ciała zdezintegrowanego i gwałconego oraz wobec epidemii fizycznej brzydoty, której źródło mieści się w pokoju nauczycielskim i która podczas lekcji z Bładaczką rozprzestrzenia się na całość świata przedstawionego, narrator porażony zostaje odczuciem niemożności. Niemożność ta pojawia się w trakcie odpowiedzi Gałkiewicza i stopniowo obejmuje wszystkie postacie, lecz jej źródło tkwi w Józiu. To on niejako wyciąga ją na wierzch, podsyca, uwydatnia, doświadcza jej w sposób najbardziej bolesny. W jej opisie mamy do czynienia nie tylko z obserwacją zjawisk zachodzących w świecie zewnętrznym, ale też z przeniesieniem do owego świata stanu wewnętrznego narratora.

I to przejmujące „nie mogę” rozpleniało się, rosło, zarażało, już z kątów dochodziły szmery: „My też nie możemy”, i zagrażać ją powszechna niemożność. Nauczyciel znalazł się w okropnym impasie. Lada sekunda mógł nastąpić wybuch – czego? – niemożności, lada moment dziki ryk niechcenia mógł porwać się i dopaść dyrektora i wizytatora, lada chwila gmach cały mógł runąć grzebiąc pod gruzami dziecko, a Gałkiewicz właśnie nie mógł, Gałkiewicz ciągle nie mógł i nie mógł. [F 44]

Niemożność należy tu rozpatrywać nie tylko w odniesieniu do sfery seksualnej – jako niemożność spełnienia – ale także jako niemożność osiągnięcia integracji, odczucia spójności własnej i świata, co zresztą pozostaje w ścisłym związku z niemożliwością odczucia satysfakcji erotycznej¹¹. Narrator doświadcza bolesnego rozdźwięku między własnym ciałem, przenikającym je pożądaniem a narzucaną mu formą oraz obserwując cielesną brzydotę, postrzegając ciała poruszające się wokół jako karykatury, nie odnajduje podstawy, na której mógłby odczucie spójności zbudować. Przerażony jest nienaturalnością, brakiem miary dominującymi w otaczającym go świecie. Rodzi się w nim tęsknota za naturalnością i powrotem do właściwych proporcji:

O, dajcie mi chociaż jedną twarz nie wykrzywioną, przy której mógłbym poczuć grymas mojej twarzy – ale naokoło widniały same twarze wywichnięte, sprasowane i przeniecowane, w których moja odbijała się jak w krzywym zwierciadle – i dobrze przytrzymała mnie rzeczywistość zwierciadlana! [F 47]

I nagle, tuż po sformułowaniu tego pragnienia, pojawia się – po raz drugi – Kopyrda. Jego obecność, mimo że niepozorna, spokojna, cicha w zestawieniu z gwałtownością i groteskowością poprzedzających wydarzeń, nabiera cech epifanii:

Wtem Kopyrda, ów opalony, w spodniach flanelowych, co to na podwórku uśmiechnął się z wyższością, gdy padło słowo „pensjonarka”, nasunął się memu spojrzeniu. Równie obojętny wobec Bładaczki, co wobec sporu Miętusa z Syfonem, siedział niedbale pochylony i wyglądał dobrze – wyglądał normalnie – z rękami w kieszeniach, schludny, rześki, łatwy, trafny i przyjemny, siedział dość lekceważąco, nogę założył na nogę i patrzył na nogę. Jak gdyby nogami uchylał się szkole. Sen? Jawa? „Czyżby – pomyślałem. – Czyżby nareszcie zwykły chłopiec? Nie chłopię i chłopak, ale chłopiec zwykły? Z nim może wróciłaby utracona możliwość...” [F 47–48]

¹¹ Zob. rozumienie „niemożności” w pracy O. K u h l a, „Ciemność zawierała... bosego chłopaka” (Przeł. W. K u n i c k i. W zb.: „Patagończyk w Berlinie”. Witold Gombrowicz w oczach krytyki niemieckiej. Wybór i oprac. M. Z y b u r a. Przy współpracy I. S u r y n t. Kraków 2004, s. 394–396).

Wraz z Kopyrdą pojawia się obietnica powrotu do naturalności, normalności, do właściwych proporcji, i co najważniejsze – obietnica upragnionego odczucia integralności własnej i świata. „Z nim może wróciłaby utracona możliwość...” – w tym zdaniu najwyraźniej przenikają się dwa znaczenia słowa „możliwość”: pierwsze odsyłające do sfery seksualnej, do możliwości spełnienia erotycznego, drugie, dotyczące odczucia świata jako spójnej całości. Doświadczenie integralności jest bowiem oparte na doświadczeniu erotycznym. Erotyzm w Gombrowiczowskim świecie zdeuolowanych wartości okazuje się siłą, która scala rozłaziącą się i rozpraszającą rzeczywistość. Wyzwała ona z chaosu poprzez kontakt z najistotniejszą dla Gombrowicza pięknnością, pięknnością młodego chłopca, daje poczucie pełni. Gdy więc pojawia się obietnica przyjemności – Kopyrda był „łatwy, trafny i przyjemny” – pojawiają się też widoki na scalenie rzeczywistości i na osiągnięcie jedności własnej osoby, których tak pragnie narrator nieustannie doświadczający rozbicia, trudności, nieprzyjemności, niedopasowania narzuconego kształtu do ciała, nietrafności słów, gestów, form, znaczeń.

Kiedy jednak otwiera się przed narratorem perspektywa przeżycia pełni, opartego na pragnieniu homoerotycznym, na fascynacji młodością, powoli wycofuje się on z tej fascynacji jako kompromitującej i zakazanej. W dalszych partiach powieści już ani razu Kopyrda nie staje się przedmiotem pragnienia w sposób tak dosłowny i wyrazisty jak podczas lekcji języka polskiego. Owszem, narrator stara się nawiązać z nim kontakt, ale od razu w ów kontakt wkradają się niepewność, niemożność, nie dochodzi właściwie do skomunikowania się, gdyż Józio nie wie, jakim językiem przemawiać:

O, dajcie mi chociaż jedną twarz nie wykrzywioną! Zbliżyłem się do Kopyrdy. Stał w oknie patrząc na podwórko i gwiżdżąc przez zęby, w spodniach flanelowych, i zdawało się, że ten przynajmniej nie żywi w sobie żadnych ideałów. Jak zacząć? [F 50–51]

Gdy zaś Józio odzywa się i trwożliwie oczekuje odpowiedzi, gdy z napięciem, jak zakochany, czeka, by poznać brzmienie głosu Kopyrdy – „I z trwogą czekałem, jak zabrzmi, jak zadźwięczy, jaki głos wyda Kopyrda...” (F 51) – ten milczy i po chwili wyskakuje przez okno na podwórko, na zewnątrz, a więc niejako ewakuuje się z absurdalnej rzeczywistości, w której uwięziono Józia, tym samym niwecząc szansę ocalenia. Nadzieje, które Józio pokładał w tej postaci, okazują się próżne:

Lecz Kopyrda nie odpowiedział ani słowa, tylko równymi nogami, jak stał, wyskoczył przez okno na podwórko. Na podwórzu dalej pogwizdywał przez zęby. Zostałem, zdezorientowany. [F 51]

Świat na chwilę scalony, dzięki obietnicy zmysłowości i piękna wydobyty z chaosu, ponownie rozpada się i pogrąża w absurdzie.

Tuż przed ostatnim etapem owego pogrążania się – przed walką na miny i gwałtem dokonany przez Miętusa na Syfonie – Kopyrda spokojnie opuszcza szkołę: „Tylko jeden Kopyrda najspokojniej przeciągnął się, zabrał kajet i poszedł na nogach swych...” (F 61).

W tym momencie – wydaje się, że dla Józia niezwykle bolesnym – nadzieja na ocalenie, na wydobycie się ze zdeintegrowanej rzeczywistości zostaje zburzona. Kopyrda wychodzi, doświadczenie pełni i całości okazuje się więc nieosiągalne. Tryumfuje niemożność, niepełność i absurd:

I właśnie gdy to mówił, że „mogą zaczynać”, właśnie gdy powiedział, że „zaczynać mogą”, rzeczywistość przekroczyła ostatecznie swe granice, nieistotność skulminowała się w koszmar, a zdarzenie z nieprawdziwego zdarzenia stało się zupełnym snem – ja zaś tkwiłem w samym środku przyłapany jak mucha w sieci, nie mogąc się ruszyć. [F 62]

Najdotkliwszym doświadczeniem narratora, wieńczącym jego przygody w szkole, staje się niemożność odnalezienia siebie w jakimkolwiek kształcie, wstręt do własnego ciała i do własnego mówienia, przeżycie krańcowej nienaturalności, spowodowanej niedopasowaniem ustalonych form do ciała i jego wewnętrznej treści – pożądania homoseksualnego: „Stałem nieruchomo i wstręt mnie zdjął do ruchu, do słowa i do wszelkiego w ogóle w y r a z u” (F 66).

Wraz z odejściem Kopyrdy rozwiewa się nadzieja na odnalezienie własnego kształtu, który nie zniewala i nie rani ciała, nie tłumi pożądania; na odnalezienie siebie i na osiągnięcie pełni.

Z krewnymi na peryferiach

Stopniowemu spadkowi atrakcyjności Kopyrdy jako obiektu pragnienia erotycznego towarzyszy coraz wyrazistsze przejawianie się wątku parobka. Postać parobka – obecna w wypowiedziach Miętusa już w początkowych partiach tekstu opisującego pobyt w szkole – staje się przedmiotem zachwyty dopiero wtedy, gdy niemożliwe okazuje się porozumienie między Józiem a Kopyrdą: kiedy więc zanika obietnica spełnienia i nadania spójności światu, której nośnikiem przez chwilę była postać Kopyrdy. Narrator zaniepokojony dążeniem otaczającej go rzeczywistości ku absurdowi ponownie próbuje wprowadzić do niej element, który odwróciłby czy zahamował to dążenie – lub raczej uczynił je mniej dotkliwym. Na chwilę ocalony przez fascynującą obecność Kopyrdy, ponownie zostaje pochłonięty przez groteskową, groźną nierealność – i znowu stara się wydostać się z niej poprzez wprowadzenie kolejnej postaci wywołującej zachwyty: właśnie parobka.

Po niefortunnej próbie nawiązania kontaktu z Kopyrdą Józio zaczyna rozmawiać z Miętusem, by nakłonić go do porzucenia zamiarów, które mają na celu kompulsywne, kurczowe potwierdzenie „prawdziwej” męskości poprzez zgwałcenie, zniszczenie tego, co jej zaprzecza – niewinności i nieświadomości. Na skutek tej rozmowy w Miętusie, „prawdziwym chłopaku”, budzą się tęsknoty homoseksualne. Przybiera on postawę zakochanej, uległej kobiety. W jednej chwili jego „chłopakowatość”, odpowiednik „prawdziwej” męskości, rozpada się:

– Przestać się wygłupiać – rzekł tęsknie. – Są przecie chłopaki, które się nie wygłupiają. Są chłopaki – synowie stróżów, czeladnicy i parobcy – wodę wożą albo jezdnię zamiatają... Dopieroż muszą śmiać się z Syfona i ze mnie, z naszych fidrygałek! – Zapadł w jedno z tych swoich bolesnych zamyśleń, na chwilę porzucił trywialność i robione chamstwo, twarz mu się rozkurczyła. [F 52]

To właśnie Józio rozbudza w Miętusie homoerotyzm, przenosi na tę postać własną odmiennność. Zostaje tu więc zastosowany ciekawy zabieg – po wygaśnięciu czy też osłabieniu jednej fascynacji narrator wprowadza lub raczej zaznacza z większą wyrazistością drugą fascynację, nadając jej cechy homoseksualnego zauroczenia, lecz sam już nie czyni siebie podmiotem ją przeżywającym. Każde doświadczać jej postaci odrębnej i zaczyna obserwować narastającą tęsknotę z dystansu. Zatem już w samym akcie wprowadzenia motywu zachwycającego piękną

parobka narrator wycofuje się z przeżywania zachwytu – przeżycie to staje się udziałem postaci niezależnej od Józia. Ale dopowiedzmy: niezależnej właśnie do czasu, gdy budzą się w niej tęsknoty homoseksualne. Od momentu tego między Miętusem a Józiem zawiązuje się tajemne porozumienie oparte na identyczności pragnień. Miętus – dotąd bohater odrębny – powoli staje się odbiciem Józia, jego sobowtórem:

– Uciec! Na swobodę! Miętus, do parobków!

Znając jego tęsknotę do prawdziwego życia czeladników myślałem, że da się schwycić na wędkę parobka. Ach, wszystko jedno mi było, co mówię, szło już tylko o to, żeby go utrzymać z dala od groteski, żeby się nagle nie wykrzywił. Jakoż oczy mu się zaiskrzyły i szturchnął mnie po bratersku w bok.

– Chciałbyś? – zapytał cicho, poufale. Roześmiał się cicho i czysto. Ja także się roześmiałem śmiechem cichym. [F 52–53]

W ten sposób narrator tracąc swój zachwyty – w dwojakim znaczeniu: najpierw poprzez rozczarowanie związane z Kopyrdą, potem wskutek obdarzenia własnym pożądaniami oddzielnej od niego postaci – jednocześnie go odzyskuje: poprzez utożsamienie się z Miętusem, odnalezione nagle pokrewieństwo. Możemy tu mówić o trudnej do opisanego nieustannej grze, niekończącym się ruchu między dwiema postaciami – Józiem i Miętusem. Józio odcina się od własnej homoseksualności i przenosi ją na Miętusa, który teraz staje się „winny”, „podejrzany”, ale w tej samej chwili Miętus – dotąd mający z Józiem niewiele wspólnego – okazuje się niemalże z nim identyczny. Jakby narrator poprzez niespodziewane wprowadzenie tej identyczności chciał odzyskać swoje utracone, „oddane” innej postaci, pożądanie; jakby poprzez zanegowanie odrębności tego bohatera chciał uczestniczyć w odczuwanych przez niego tęsknotach, które są w istocie jego tęsknotami. Zatem przeżywając zachwyty, wycofuje się z niego; wycofując się, przywraca sobie to przeżycie.

Podobny, nieco paranoiczny mechanizm możemy dostrzec, gdy już parobek zjawia się – czy raczej objawia¹² – we własnej osobie. Zanim jednak zajmiemy się omówieniem działania tego mechanizmu w scenach na wsi, spróbujmy wyjaśnić istotną różnicę między dość spokojnym pojawieniem się Kopyrdy a cudownym objawieniem się Walka. Wydaje się, że przyczyna tej różnicy tkwi nie tylko w fakcie, że fascynację Kopyrdą przeżywa sam narrator – musi więc ją złagodzić, wytłumić, by się nie zdemaskować – a fascynacji Walkiem doświadcza Miętus, postać (pozornie) odrębna. Narrator może zatem „pozwoić sobie” i przedstawić ją jako rodzaj ekstazy, nie obawiając się oskarżeń o „zboczenie”, o perwersyjne uniesienia. Ważny wydaje się też moment pojawienia się parobka. Ukazuje się on – we własnej osobie, przedtem jest on przedmiotem tęsknoty – w ostatniej części *Ferdydyrke*. Jego piękno ma więc ocalać przed deformacjami rzeczywistości, w których dotąd uczestniczył narrator, nie zaś – jak postać Kopyrdy – przed groteską „zaledwie” jednego świata, świata szkoły. Bólowi i niepokojowi, które rodzą się z doświadczenia zsumowanych dotychczasowych deformacji i znacznie swoją siłą przerastają uczucia pojawiające się w zetknięciu ze zniekształcającym działaniem jednej tylko rzeczywistości, odpowiada równie intensywny zachwyty nad pięknem

¹² Zob. na ten temat: „Scena rozpoznania Walka ukształtowana została jako scena Zwiastowania [...]” (G 107).

parobka, będącym obietnicą naturalności i normalności¹³. Można stwierdzić: siła ekstazy jest wprost proporcjonalna do intensywności doświadczanego dyskomfortu. A ponieważ egzystencjalna niewygodą odczuwana przez narratora w ostatniej części powieści jest większa niż trudności (choć też znaczne), które przeżywa on w jej początkowych fragmentach, zauroczenie postacią, niosącą w sobie obietnicę łatwości, przyjemności i możliwości, wydaje się głębsze i silniejsze.

Źródłem głębi tego zauroczenia, jego ekstatyczności należy szukać także gdzie indziej. Na początku narrator jeszcze nie radzi sobie z otaczającym go światem, jest bezradny wobec osaczających go form. I choć dostrzega groteskowość rzeczywistości, w którą go wrzucono, to jednak podlega kształtującym ją mechanizmom i pozostaje w niej uwięziony. Podlega więc także zakazom dotyczącym odmienności, które stanowią istotny element tego uniwersum. W związku z tym nie może pozwolić sobie na silniejszą ekspresję pożądania.

Natomiast w części trzeciej narrator wydaje się bardziej doświadczony, pewniejszy. Ma już za sobą przeżycie rozpadu kilku systemów znaczeń, porządków organizujących rzeczywistość. I co ważne – w pewnym momencie sam zaczyna ów rozpad prowokować, rezygnuje z bierności i staje się aktywnym uczestnikiem procesów dezintegracyjnych. Uchylenie więcej niż jednego systemu narzucanych form i przemocy znaczeniowej oraz aktywne uczestnictwo w rozbijaniu struktur sprzyjają wyraźniejszemu, odważniejszemu przejawianiu się tego, co zakazane i odrzucone – odmiennego erotyzmu; pozwalają na silniejszą ekspresję zachwytu obiektem pożądania.

Ekspresja ta, choć silniejsza, nigdy jednak nie jest pełna. Narrator odcina się od zachwytu, który przeżywa Miętus, obserwuje go, zachowując dystans. Dystans, oczywiście, pozorny – to narrator najbardziej przenikliwie ze wszystkich postaci rozpoznaje istotę tego zachwytu, od razu go spostrzega i z uwagą obserwuje przemiany, które pod jego wpływem zachodzą w Miętusie. Właściwie nie obserwuje, lecz w nich uczestniczy, sam ich doświadcza (zob. G 113), stąd precyzja w opisie stanu Miętusa, gdy podczas kolacji w domu Hurleckich pojawia się parobek:

Nagle Miętus zatrzymał się z widelcem w pół drogi i zastygł, wzrok mu pociemniał, gęba zszarzała na popiół, usta się rozchyliły i przepiękny mandolinowy uśmiech wykwitł na gębie strasznej. Uśmiech pozdrowienia i powitania, witaj mi, jesteś, jestem – rękami oparł się o stół, pochylił się, górna warga uniosła się jak do załkania; lecz nie załkał, tylko pochylił się bardziej. Parobka zobaczył! Parobek był w pokoju! Lokajczyk! Lokajczyk był parobkiem! Nie miałem wątpliwości – lokajczyk, który podawał groszek do szynki, parobkiem był wymarzonem. [F 200]

Parobek!... Jaki pech go nam zdarzył akurat tutaj, w domu wujostwa? „Zaczyna się – pomyślałem i szynkę żułem jak gumę – zaczyna się...” [F 201]

Józio nie tylko obserwuje zmianę zachowania Miętusa, ale też niezwykle trafnie rozpoznaje jego stan wewnętrzny, bo to w istocie przeżycia jego, Józia. Pojawia się również w przytoczonych fragmentach niepozorne, niełatwe do zauważenia przyznanie się do wspólnoty z Miętusem: „lokajczyk [...] parobkiem był wymarzonem” – lecz wymarzonem przez kogo? Brak nieistotnego, wydawałoby się, dopowiedzenia, niedookreślenie wynikające jedynie, można by pomyśleć, z rytmu tekstu, z jego melodii, ze swoistej poetyckości, która przenika go, gdy objawia

¹³ Pisze o tym Graczyk (*ibidem*): „Pojawienie się Walka, pojawienie się cielesności integralnej, nierozszarpanej przez zantagonizowane znaczenia i wartości – jest więc pojawieniem się żywego, żyjącego ciała, [...]”.

się upragnione piękno, jest też elementem znaczącym. Nie przypisuje owego marzenia, „wymarzenia” jedynie Miętusowi, a dzięki temu niejako przywraca je narratorowi. O wspólnocie marzenia świadczy także następujący fragment: „Jaki pech go nam akurat zdarzył tutaj, w domu wujostwa?”. Od pecha, o którym tu mowa, istotniejsze wydaje się „zdarzenie się nam” parobka.

Można, oczywiście, stwierdzić, że w przytoczonych zdaniach narrator wykorzystuje właściwą sobie wiedzę dotyczącą stanu wewnętrznego pozostałych postaci i że w związku z tym precyzja w opisie przeżyć Miętusa nie świadczy o utożsamieniu się narratora z tymi przeżyciami. Jednak w przypadku żadnej innej postaci znajomość przeżyć wewnętrznych nie jest tak dokładna. Narrator wie właściwie wszystko o pożądanym Miętusie; jest wszechwiedzący, bo współodczuwający. Warto też przyjrzeć się językowi, którego używa, mówiąc o Miętusie i jego zakochaniu się. Język ten – mimo że dominuje w nim forma trzeciej osoby – charakteryzuje się ekstatycznością, poetyckością¹⁴, a nawet spontanicznością, zmierzaniem ku naturalności:

usta się rozchyliły i przepiękny mandolinowy uśmiech wykwitł na gębie strasznej. Uśmiech pozdrowienia i powitania, witaj mi, jesteś, jestem [...]. [F 200]¹⁵

Miętus zapatrzył się, pił wzrokiem niewykrzywioną gębę ludową, polną i nożną, chłonał ją jak napój na całym świecie jedyny. [F 201]

Zatem: opis prowadzony z dystansu, który okazuje się dystansem pozornym, brakiem dystansu, maskuje narratora i zarazem go zdradza – gdy Miętus przeżywa zachwyty, narrator doświadcza przyjemności naturalnego, spontanicznego, „zachwyconego” tekstu¹⁶; jest to akt wycofania się z fascynacji nad wymarzoną, upragnioną pięknością i jednocześnie próba przywrócenia sobie tej fascynacji. Język, sposób mówienia poprzez użycie trzeciej osoby oddalają przeżycie ekstazy; poprzez poetyckość i spontaniczność umożliwiają to przeżycie¹⁷.

Swoista dialektyka jednoczesnego odczuwania ekstazy i wycofywania się z niej wynika nie tylko z zakazów społecznych dotyczących odmienności seksualnej. Owszem, narrator ucieka od spełnienia, od własnego erotyzmu, gdyż boi się złamać zakaz i doznać odrzucenia (którego doświadcza Miętus), ale przyczyna owej ucieczki tkwi głębiej niż w lęku przed naruszeniem systemu norm i zasad. Chodzi tu mianowicie o lęk przed nieznanym, przed utratą tożsamości. Józio, mimo że nosi w sobie zakazane pożądanie, które sytuuje go poza światem oficjalnym, poza rodziną,

¹⁴ Na ten temat pisze Graczyk (G 117): „Mowa ta staje się rodzajem ekranu, na którym eterycznie i subtelnie [tj. Miętus i Józio] dotykają siebie i Innego. Czyni to ona w sposób, który mimo wszystko akceptują, który ich zachwyca przede wszystkim dlatego, że jest o wiele mniej »paźerny«, tanatyczny, zabójczy od mowy, do której przywykli, w której tkwili (przypomnijmy, że żyli przedtem w krainach energicznej, władczej diagnozy, a Miętus był tam jednym z najgorszych gwałtowników)”. Zob. też G 102–103, 126.

¹⁵ Zob. też *ibidem*, s. 108: „Niewątpliwie najważniejszy jest moment, w którym na ustach Miętusa pojawia się przepiękny, m a n d o l i n o w y uśmiech, uśmiech rozpoznania, pozdrowienia i powitania. Uśmiech współkreujący rzeczywistość subtelną i muzyczną, w której podmioty stają się osmotycznymi pudłami rezonansowymi, odbierającymi i wysyłającymi różnorodne fale, drgania i dźwięki”.

¹⁶ Zob. K u h l, *Gęba Erosa*, s. 271–273.

¹⁷ Narrator nie dystansuje się już wobec otaczającej go fali językowej tak jak w poprzednich częściach powieści: „mamy do czynienia z napływem mowy ludu na język Miętusa, a także, w dyskretniejszy sposób, narratora (zwróćmy uwagę, że ten był dotąd bardzo oporny i na żargon szkolny i na dialekt Młodziaków, dopiero język ludu go uwiódł)” (G 120).

jest jednak kimś z rodziny. Jego tożsamość kształtowała się w obszarze działania norm wykluczających odmiennosc – i jest to, rzeczywiście, jego własna tożsamość, tak samo jak jego własne jest pożądanie homoseksualne. Trudno rozstrzygnąć, która z tych wykluczających się „własności” jest silniejsza, bardziej własna. Niemniej wydaje się, że w obydwu Józio uczestniczy jednocześnie, co powoduje w nim szczególne rozdarcie. Jego normalność jest chwiejna, gdyż nieustannie narusza ją pożądanie, Józio będąc z rodziną i wypełniając obowiązujące w jej obrębie normy, równocześnie nasycza je ironią, przekracza, podkreśla ich groteskowość i nieznacznosc, ale nieustannie solidaryzuje się z Miętusem-homoseksualistą:

Lokajczyk wpadł do pokoju. Wuj podszedł z wyciągniętą ręką i byłby może trzasnął w głowę krótko, bez zamachu, ale stanął i zdezorientował się w pół drogi, zachybotał psychicznie i nie mógł uderzyć, nie mógł nawiązać z głową Walka w tych okolicznościach. Bić chłopaka dlatego, że chłopak? Bić dlatego, że „brata się”? Wykluczone. I Konstanty, który z łatwością byłby uderzył za rozlaną kawę, opuścił rękę. [...]

– To nic nie pomoże – rzekłem. – Przeciwnie, mordobicie tylko powiększy zbra...tanie. On lubi mordobitych. [F 220]

Gdy jednak otwiera się przed Józkiem szansa doświadczenia własnej homoseksualności, nigdy doświadczenie to nie jest pełne. Odczuwa on lęk przed utratą siebie, czym grozi homoseksualność jako to, co zakazane i wykluczone z procesu kształtowania tożsamości, sytuuje się po stronie „normalności” i rodziny. Nieustannie więc przemieszcza się między dwiema sprzecznymi „swojskościami”, dwiema skłóconymi dziedzinami, z których każda jest jego ojczyzną, a przez to każda jest mu obca. Realizując siebie jako homoseksualistę, traci siebie jako członka rodziny; stając się członkiem rodziny, wyobcowuje się z własnego pożądanego i z własnego ciała. Zatem, z jednej strony, uczestniczy w zachwycie, w zaurczeniu erotycznym Miętusa – między tą postacią a sobą rozciągając tylko pozorny dystans – z drugiej, doświadcza, tak jak Hurleccy, lęku przed nieznanym, przed dezintegracją, przed ciemnością, którą niesie z sobą to, co zakazane. Narrator wyczuwa niepokój ogarniający ciotkę, bo jest to także jego niepokój. Wędrowka z rodziną w poszukiwaniu Miętusa (kiedy ten przepada za parobkiem) jest dla Józka drogą ku temu, co własne – to on niejako prowadzi rodzinę ku obszarom odmiennosci – ale równocześnie ścieżką wiodącą w nieznanne, w ciemność:

Krzyżowa to była droga i powolna, najcięższa z dróg, jakie kiedykolwiek przebyłem; do-wiecie się jeszcze o mych przygodach w prerii i pośród Murzynów, ale nie dorówna Murzyn tej peregrynacji przez bolimowskie podwórze. Nigdzie – gorszego egzotyizmu. Nigdzie – zjadliwszej trucizny. Nigdzie pod stopami nie zakwitwały bardziej niezdrowe fantazmy i kwiaty – orchidee, nigdzie – tyle orientalnych motyli, o, żaden pierzasty koliber nie dorówna egzotyką gęsi, której nie dotknęły dłonie. O, bo nic tu nie było dotknięte naszymi rękami, fornale pod stodołą – nie dotknięci, dziewczki pod śpichrzem – nie dotknięte, nie dotknięte bydło i drób, widły, orczyki, łańcuchy, rzemienie i worki. Dziki drób, konie – mustangi, dzikie dziewczki i dzikie świnie. [F 224]

Dojście na skraj, umieszczenie się na peryferiach nie oznaczają dla narratora odnalezienia, jakby się mogło wydawać, przestrzeni własnej (na peryferiach bowiem lokuje się odmienne pożądanie), lecz wiążą się z odczuciem lęku i dyskomfortu:

Pochód nasz osiągnął kres gumna. Za gumnem – droga i szachownica pól, przestwór. Z daleka, z daleka dojrzał nas fernal wyssany, który był zatrzymał się z pługiem, i natychmiast batem świsnął konia. Wilgotna ziemia nie dozwalała usiąścia i siedzenia. [F 226]

Narrator nie doznaje pełni łączącej się z dotarciem do tego, co własne (gdy jednocześnie tej pełni doznaje Miętus, zagłębiając się z parobkiem w las), lecz niewygodę. Jego ciało, wystawione na przestwór, nie czuje się na peryferiach do-
brze, nie wiadomo, co z nim zrobić, dolega mu nieznośna widoczność związana z nagłym opustoszeniem i poszerzeniem przestrzeni: „Z daleka, z daleka dojrzał nas fernal wyssany [...]”.

Podobnie czuje się Józio już wcześniej – gdy z Miętusem opuszczają miasto i zacierają ku parobkowi. Radości Miętusa, spowodowanej obietnicą spełnienia i odnalezienia wymarzonego parobka, towarzyszy lęk Józia, zrodzony z niewygodnej widoczności, nagłego ujawnienia:

Miasto się skończyło. Przed nami – pola i lasy. Szosa.
Miętus zaśpiewał:

*Hej, hej, hej, zielony las
Hej, hej, hej, zielony las!*

– Weź kij do ręki. Utnij gałąź. Tam znajdziemy parobka – na polach! Już go widzę oczami wyobraźni. Niczego parobek!

Zaśpiewałem:

*Hej, hej, hej, zielony las
Hej, hej, hej, zielony las!*

Lecz nie mogłem postąpić kroku. Śpiew zamarł mi na ustach. Przestrzeń. Na widnokręgu – krowa. Ziemia. W dali przeciąga gęś. Olbrzymie niebo. We mgle horyzont siny. [...]

– Pośród obcych krzewów i ziół drzałem jak liść na wietrze, wyzuty z ludzi, a deformacje, uczynione mi przez nich, stały się bez nich niedorzeczne i niczym nie usprawiedliwione. Miętus zawahał się także, lecz perspektywa parobka przemogła w nim strach. – Naprzód! Krzyknął wywijając pałą. – Sam nie pójde! Musisz iść ze mną! Idźmy, idźmy! – Nadleciał wiatr, drzewa się rozkołysały, zaszeleściły liście, jeden zwłaszcza przeraził mnie na samym czubku drzewa, wystawiony na przestrzeń bez pardonu. Ptak wzbił się w górę. Z miasta wyrwał się pies i popędził przez czarne pola. [F 190–191]

Na te dwie postacie zostaje rozpisana ambiwalencja odczuć związanych ze wstępowaniem w sferę zakazanego erotyzmu. Obserwujemy ożywienie i radość (Miętusa) – wynikające z faktu, że wejście w ową sferę to podróż do tego, co najbardziej własne, odzyskanie siebie, a obok tego lęk i zahamowanie (Józia), spowodowane świadomością, że dokonuje się przekroczenia, popełnia się „przestępstwo”, burzy się swoją tożsamość w takiej postaci, w jakiej kształtowała się ona dotąd pośród ustalonych relacji międzyludzkich, traci się więc siebie.

Narrator, nosząc w sobie sprzeczności: radość i strach, pragnienie spełnienia i przerażenie możliwością spełnienia, poddaje się przeciwstawnym odruchom. Dążeniu ku przedmiotowi pożądania towarzyszy nieustanna chęć wycofania się z tego dążenia. Oto nocą Józio, pod pretekstem spełnienia prośby Miętusa, który nie ma zamiaru uciekać bez Walka, zmierza ku parobkowi, by namówić go do opuszczenia wraz z nimi domu. To zmierzanie jest w istocie dążeniem poprzez ciemność uśpionego domu ku najgłębszym warstwom własnej osoby, ku „źródłom bijącym w ogrodzie, u którego wrót stoi anioł z mieczem ognistym”¹⁸, ku wstydliwemu pożądaniu. Podczas tej wędrówki – w trakcie trwania transgresji, której dokonuje Józio, wreszcie decydując się na bezpośredni kontakt z parob-

¹⁸ Gombrowicz, *Dziennik 1957–1961*, s. 110.

kiem – zostaje naruszony porządek wypierający odmienną i gwarantujący światu zachowanie „normalności”. To naruszenie sięga tak daleko, że w Józiu rodzi się pragnienie zamordowania ciotki. Ciotka występuje w tekście jako postać utrzymująca świat w określonych ramach, powstrzymująca – za pomocą rozdawanych cukierków i łagodzących słów – wybuch, jako ostatnia instancja „normalności”. Mord dokonany na niej byłby unicestwieniem owej „normalności” i wprowadzeniem w rzeczywistość „anormalności”. Jednocześnie obok tak daleko posuniętych pomysłów pojawia się w tych chyba najmroczniejszych fragmentach *Ferdydurke* lęk przed własnymi czynami i własnymi poruszeniami; zmierzaniu ku parobkowi towarzyszy chęć ucieczki; brnięciu w ciemność – pragnienie klarowności, jasności; mordowaniu „normalności” natomiast – pragnienie jej odzyskania:

Gdy Miętus zawarł drzwi odbierając ostatni promyczek światła, gdy przystąpiłem do czynu i rozpocząłem zapuszczanie się po kryjomu w uśpiony dom, zrozumiałem, jak oszalałe jest moje przedsięwzięcie i zwariowany cel – zagłębiać się w przestrzeń dla porywania parobka. Dopiero czyn wywabia z szaleństwa całe szaleństwo. [...]

Zosię raczej należało porwać. Jeśli już kogo miałem porywać, to Zosię, normalne i prawidłowe byłoby porwanie Zosi z wiejskiego dworu, jeśli już kogo, to Zosię, Zosię, a nie głupiego, idiotycznego parobka. I w pomroce korytarzyka odwiedziła mię pokusa porwania Zosi, klarownego, czystego porwania Zosi, o, Zosię porwać klarownie!

Hej, Zosię porwać! Zosię porwać dojrzałe, po pańsku i po szlachecku, jak tylokrotnie porywano. Musiałem bronić się przed tą myślą, wykazywać jej bezzasadność – a jednak im dalej brnąłem po zdradzieckich deskach podłogi, tym bardziej normalność nęciła, wabiło proste i naturalne porwanie w przeciwieństwie do tego zawikłanego porwania. [F 235]

Im bliżej Józio jest parobka, tym bardziej pragnie Zosi. Nie jest to jednak pragnienie erotyczne – Józio poprzez młodą kobietę chce jedynie odzyskać „normalność”, którą traci zagłębiając się w ciemność domu i zbliżając się do przedmiotu swego pożądania. Gesty, które wykonuje – skradanie się, szeptanie do ucha, namawianie, próba uprowadzenia – stają się perwersyjne, gdy odnoszą się do młodego chłopca. Józio pragnie w jego miejsce podstawić dziewczynę, by gesty te odzyskały „normalność”, „naturalne” uzasadnienie i stały się „przyzwoite” – chce porwać Zosię „dojrzałe, po pańsku i po szlachecku”, a więc jak „prawdziwy” mężczyzna. Wzrastające przerażenie własną „anormalnością” i coraz głębszym pograżaniem się w zakazanym pożądaniu powoduje, że pragnienie kierowane w stronę Zosi nasila się. Kobieta staje się środkiem umożliwiającym ucieczkę od „anormalności”.

Ale „anormalność” oznacza także – radość i spełnienie, autentyczność i naturalność, kobieta zatem jest też ucieczką przed tymi doświadczeniami, ucieczką przed samym sobą i pograżaniem się w udawaniu, w nienaturalności i w smutku: „I przytuliła się do mnie, a ja do niej musiałem się przytulić” (F 250). Kühl pisze:

Być może, najsztwniejszą formą, najstraszniejszą gębą, którą Gombrowicz dał sobie nałożyć, jest właśnie rezygnacja z czaru chłopca, czyli młodego, który był dla niego uosobieniem uroku tego świata¹⁹.

Związek z kobietą odczuwa narrator *Ferdydurke* jako torturę i jako gwałt:

¹⁹ Kühl, *Ciało i jego maskowanie u Gombrowicza* (wersja zamieszczona na stronie internetowej).

O, tortura, którą musiałem wytrzymać, aby uratować przynajmniej pozór dojrzałości na tych ścieżkach wiodących przez rżyska, [...]. [...]

I pod jej zachwytem wiłem się jak pod chłostą szatana, [...]. [F 251–252]

Kobiecość budzi w Józiu wstręt:

O, bezczelność tych kobieciatek, tak łasych na miłość, tak pochopnych do owego zgrania miłosnego, tak skorych do tego, by stać się przedmiotem zachwytu... [...] Czy istnieje na ziemi i pod pupą rozżarzoną, gorejącą, rzecz straszliwsza niż owo kobiece ciepłko, owo wstydlawe, poufne uwielbianie się i wtulanie w siebie?... [F 251]

Przestrzeń, w którą Zosia wprowadza Józia – przestrzeń kobiecości, kobiecego ciała i jego najintymniejszych fragmentów – jawi mu się jako nierzeczywista, nieprawdziwa, nie do końca uformowana, jako miejsce tandety i kiczu, a zarazem miejsce straszne, więzienie:

Moc ćwierkających wróbelków. Górą obłoczki różowawe, białawe i niebieskawe, ni to z muślinu, biedniutki i czulostkowe. A wszystko nieokreślone w konturze i tak zamazane, ciche i zasromane, utajone w oczekiwaniu, nie narodzone i nieokreślone, że właściwie nic tu nie było oddzielone i wyodrębnione, lecz rzecz każda łączyła się z innymi w jedną maź grząską, białawą i zgaszoną, cichą. Wątle strumyczki szemrały, oblewały, wsiąkały i parowały lub bulgotały gdzieś tam, tworząc bąble i fąfle. I ten świat malał, jak gdyby zacieśniał się, kurczył, a kurcząc przeżył się i nacierał, zaciskał się nawet na szyi jak obroża delikatnie dusząca. [F 253]

Zatem pojawienie się kobiety wiąże się z powrotem i ze spotęgowaniem dotkliwego doświadczenia nieautentyczności, ciasnoty, uwięzienia, niewygody, smutku. Kobieta przywracając narratorowi „normalność”, odbiera mu szansę na przeżycie radości, spełnienia, ekstazy, których źródło jest w młodym chłopcu.

Co dzieje się [...], kiedy Gombrowicz nie stawia wystarczającego oporu tym wdziękom [kobiety], gdy otwiera się na nie, gdy doprowadza do zaręczyn i przygotowań weselnych? Ta wyraźna zdrada miłości własnej (a tym samym miłości braterskiej, homoseksualizmu) musi nieść ze sobą w fikcyjnym świecie *imagines* cielesności załamanie, rozczłonkowanie, sankcję²⁰.

Poznanie kobiety to więc dla Józia najdalej posunięte wycofanie się z własnego zachwytu.

Jeśli [...] euforyczna identyfikacja z obrazem własnego ciała jest przeżyciem pierwotnego narcyzmu, to można wyciągnąć stąd wniosek, że naruszenie tego narcyzmu i stłumienie ściśle związanej z nim homoseksualnej erotyki musi prowadzić do zachwiania obrazu całościowego, władczego, wspaniałego ciała i sprzyjać tworzeniu obrazów rozpadu i dezintegracji. [...]

Narcystyczna identyfikacja jest zagrożona zawsze wtedy, kiedy bohater narusza zakaz kochania płci przeciwnej, tj. żeńskiej. W takich sytuacjach napotykamy wyżej opisany obraz rozkładu, który staje się rodzajem kary za naruszenie *tabu* [...] ²¹.

Zbliżenie się do kobiety oznacza dla narratora niemalże nieodwołalne odejście od swej ekstazy, zaprzepaszczenie szansy na przeżycie cudownej spójności własnej osoby i świata. Wyrzekając się obecności chłopca, która, jak mówiliśmy, ocala przed deformacjami rzeczywistości międzyludzkiej i przed doświadczeniem chaosu świata, Józio zostaje ponownie wtrącony w międzyludzkość i w pozbawioną ładu rzeczywistość. Ostatnie stronicie *Ferdydurke*, przedstawiające wyprawę-ucieczkę w tajemnicze, wymykające się nazwaniu i opisowi obszary, przeni-

²⁰ K ü h l, „*Ciemność zawierala... bosego chłopaka*”, s. 398.

²¹ K ü h l, *Ciało i jego maskowanie u Gombrowicza*, s. 63.

kają groteska i absurd, ale także ból opowiadającego podmiotu. Podmiot ten zmagają się ze zniekształceniami, którym jego tożsamość poddaje naiwna i zarazem groźna Zosia (stosująca niezwykle proste, ale jakże niebezpieczne środki: słowa, gesty, poruszenia, westchnięcia, przytulenia), a także z napierającym zewsząd chaosem świata, dziwnością i nielogicznością relacji między jego elementami. Te właściwości zostają w tekście skojarzone z doświadczeniem kobiecości i kobiecego ciała oraz z nieobecnością młodego chłopca²². Jego zniknięcie, wycofanie postaci młodzieńca z pola uwagi narratora, a zatem „wycofanie się” tegoż narratora „z ekstazy” czyni rzeczywistość niezrozumiałą, niejasną, bełkotliwą; naznacza ją tajemnicą, która – w odróżnieniu od przyciągającej i ekscytującej tajemnicy towarzyszącej postaci chłopca – skazuje podmiot na podejmowanie prób zachowania własnej integralności i nieustanne zmaganie się z groźbą rozpadu.

Abstract

JAROSŁAW BŁOCHOWIAK
(University of Gdańsk)

BETWEEN AN ECSTASY AND A BAN HOMOEROTISM IN WITOLD GOMBROWICZ'S "FERDYDURKE"

The subject in Gombrowicz's texts "stretches" between the experience of ecstasy, the center of which is the beauty of the young boy, and the ban encompassing this experience. Upon gaining admiration, he concurrently ceases it since such experience enters into the excluded, unknown and inexpressible. The model of such reaction in *Pornografia* is the mass scene: delighted at the boy's presence, the narrator suddenly "takes his ecstasy off". Equivalents of this scene can be found in Gombrowicz's whole work. The author of the paper focuses on two such realizations which concentrate on the characters of *Ferdydurke*: Kopyrda and a farmhand (Walek). In Gombrowicz's text in question, the homoerotic spell proves on the one hand, to be an ecstatic experience, and on the other hand it is seen as an inexpressible strangeness which breaks the established systems of meanings. Sexual "distinctness" marks the novel's world with a promise of integration and complete cohesion, and simultaneously leads to disintegration.

²² Swoista figura: nieobecność chłopca – fascynująca-odpychająca obecność kobiety – doświadczenie chaotyczności świata, jeszcze pełniejszy wyraz znajduje w *Kosmosie*; ostatnie fragmenty *Ferdydurke* można potraktować jako zapowiedź tej „powieści” Gombrowicza.