

# SEN ARTYSTY Z CZASÓW MŁODOŚCI ALBO JĘZYK JAKO ŻYWY GRÓB. O JEDNYM OPOWIADANIU WITOLDA GOMBROWICZA<sup>1</sup>

Błażej Warkocki

Instytut Filologii Polskiej  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza  
w Poznaniu

„Sen jest spełnieniem życzenia”<sup>2</sup>.  
S. Freud, *Objaśnianie marzeń sennych*

Konkluzję tego eseju zapiszmy na samym początku: opowiadanie Gombrowicza *Na pięć minut przed zaśnięciem* z debiutanckiego tomu *Pamiętnik z okresu dojrzewania* – czytane zgodnie z zapisaną w *Objaśnianiu marzeń sennych* ogólną zasadą, że praca snu zmierza do spełnienia życzenia podmiotu – traktuje o pragnieniu zostania Wielkim Pisarzem. Dzięki tej interpretacji rozumiemy lepiej, że *Pamiętnik...* jest również szczególnym *Portretem artysty z czasów młodości*, ukrytą narracją o dojrzeniu artysty słowa, fantazmatycznym *Bildungsroman*, jakkolwiek różnice pomiędzy debiutem Gombrowicza i Joyce’a są zasadnicze (obok niejakich podobieństw).

Jak wiadomo, Gombrowicz w wydaniu powojennym całkowicie zmienia tytuł szóstego opowiadania swojego debiutanckiego zbioru. W ten sposób *Na pięć minut przed zaśnięciem* zamienia się w *Przygody*. Dzięki temu zabiegowi autor nieco kamufluje zasadę spajającą ten tekst z opowiadaniem finalnym (*Zdarzenia na brygu Banbury, czyli aura umysłu F. Zantmana*). Z perspektywy bowiem oryginalnych tytułów *Pamiętnika z okresu dojrzewania*, patrząc całkiem wprost, przedostatnie opowiadanie jest niejako opisem snu, który poprzedza jakieś ważne dla podmiotu wydarzenie.

<sup>1</sup> Poszerzona i zmodyfikowana wersja eseju ukaże się w książce B. Warkockiego *Pamiętnik afektów z okresu dojrzewania. Gombrowicz – queer – Sedgwick*, Poznań – Warszawa 2018.

<sup>2</sup> S. Freud, *Objaśnianie marzeń sennych*, *Dzieła*, t. 1, przekł. R. Reszke, Warszawa 2015, s. 119.

A opis tych zdarzeń – jak można logicznie myśleć – znajdziemy w opowiadaniu ostatnim.

Maria Janion w swojej fascynującej interpretacji dwóch ostatnich opowiadań *Pamiętnika...* nie dostrzega mniejszościowego kodu, do którego Wilde'owskie hasło dostępu brzmi „Banbury”<sup>3</sup>, a mimo to trudno nie zgodzić się z jej zasadniczą tezą interpretacyjną. *Na pięć minut przed zaśnięciem* i *Zdarzenia na brygu* można czytać jako „opowieści inicjacyjne”<sup>4</sup>, ale w nieco innym, mniej uniwersalnym, sensie. Poprzedza je lękowa narracja o dziewictwie, w tym o „męskim dziewictwie”, a zatem wejściu w dojrzałość. Zaraz potem następuje para bliźniaczych opowiadań, których punkt wyjścia jest identyczny i które można czytać jako „wydarzenie” i poprzedzający je lękowy sen.

Z czego jednak wynika lęk? Jaka jest przyczyna? Jego opis – w fabularnie skondensowanym marzeniu sennym – znajdziemy w pierwszym akapicie. Bohater wypada ze statku wprost do Morza Śródziemnego:

„wpadłem z ogromnym pluskiem, gdyż morze było wówczas gładkie, nigdzie nie zmarszczone falą. Jednakże spostrzeżono mój upadek dopiero w następnej minucie, kiedy okręt zdołał już oddalić się z półtora kilometra – a gdy na koniec nawrócono go i nakierowano na mnie, rozgorączkowany kapitan nadał mi za wielką szybkość i kolos przejechał z rozpędu miejsce, gdzie zachłystywałem się słoną wodą. Jeszcze raz nawrócono i nacelowano – ale i tym razem, minąwszy mnie z szybkością pociągu, zatrzymał się o wiele za daleko. Manewr ten powtarzano z dziesięć razy, z niezwykłym uporem. Tymczasem nadpłynął wielki, prywatny yacht parowy i zabrał mnie na pokład. Co widząc mój okręt – L'Orient – odpłynął”<sup>5</sup>.

Zauważmy, że ta sytuacja powraca w pierwszym akapicie *Zdarzeń na brygu*, co tym bardziej potwierdza, że mamy tu do czynienia niejako z senną kondensacją. Tancerz Zantman przez zbyt ni pośpiech i z powodu pomyłki wsiada na niewłaściwy statek. Zamiast na przeznaczony mu normalny, spokojny, bezpieczny parowiec „Berenice” (na którym płynąć będą pasażerowie obu płci), wsiada na dziwaczny, podejrzany, jedno-płciowy bryg „Banbury” (którego nazwa odsyła nas do „znaku Wilde'a”). Nawet bez hermeneutycznej pomocy *Objaśniania marzeń sennych* Freuda łatwo pokusić się o wykładnię. Zacytowany powyżej fragment dotyczy lęku przed tym, co – w następnym opowiadaniu – nastąpiło. Lęku przed wypadnięciem z normalnego toru, z właściwego statku. Lęku przed tym, że jego kurs życiowy jest inny. Podróż statkiem to przecież *navigatio vitae* – linia czy kurs życia. A bohater snu wypada z właściwego kursu i nie potrafi, pomimo starań, wrócić na właściwy tor. Zabiera go zupełnie inny statek z demonicznym białym Murzynem na pokładzie. W częściowo usuniętym wstępie młody Gombrowicz pisał o tym opowiadaniu, że „zawiera parę obrazów, które mnie nawiedzały w latach młodzieńczych – w momencie zasypiania, a może nawet już we śnie”<sup>6</sup>. Ale nawet bez tego kontekstu biograficznego, na płaszczyźnie całkowicie tekstualnej, sens tego kluczowego lęku z okresu dojrzewania, zapisanego we śnie i rozwiniętego w kolejnym opowiadaniu – jest dość klarowny. Zwłaszcza jeśli sięgniemy też do poprzednich rozdziałów *Pamiętnika...*, szczególnie do życiorysu odmienca Czarnieckiego, który nie pasuje do kolejnych instytucji nowoczesnego życia społecznego (szkoły, wojska, małżeństwa). Wyjściowy lęk czasów dojrzewania z *Na pięć minut przed zaśnięciem* to lęk przed spaczonym kursem życia, aberracją, życiem na opak.

To jednak dopiero początek snu. Składa się on formalnie z trzech części: w pierwszych dwóch bohater jest prześladowany przez Murzyna, który zamyka go w – odpowiednio – kuli oraz pocisku na dnie oceanu; za każdym razem jednak udaje mu się uciec. W części trzeciej natomiast bohater

<sup>3</sup> „Banbury” to tajemnicze słowo występujące w ostatniej napisanej i wystawionej przed procesem sztuki Oscara Wilde'a *Bądźmy poważni na serio*. Najogólniej rzecz biorąc, odnosi się do podwójnego życia.

<sup>4</sup> M. Janion, *Od cierpienia do nudy i z powrotem*, [w:] eadem, *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001, s. 113.

<sup>5</sup> W. Gombrowicz, *Przygody*, [w:] idem, *Bakakaj i inne opowiadania*, postł. J. Franczak, Kraków 2010, s. 134. Wszystkie cytaty z tego wydania. Dalej numery stron podaję w nawiasie w tekście głównym. Wyróżnienia w cytatach moje – BW.

<sup>6</sup> T. Kępiński, *Witold Gombrowicz i świat jego młodości*, Kraków 1976, s. 317.

znajdzie się wertykalnie po drugiej stronie świata, w balonie, gdzie odczuwa nie tyle może rozkosz, ile autentyczną sensualną przyjemność; i choć będzie gnębiony przez tajemnicze narzucające się plemię, to całość skończy się happy endem czy też zbawczą fantazją. Bohater doprowadzi wojnę do końca – i to bez rozlewu krwi.

W jakiej konwencji należy czytać ten tekst? Jaki przyłożyć do niego klucz? Jest nim mianowicie „paranoiczny gotyk” – koncepcja Eve Kosofsky Sedgwick wynikła z równoległego czytania klasycznych powieści gotyckich oraz *Pamiętników* Daniela Schrebera interpretowanych przez Freuda. To narracja, w której jeden mężczyzna jest nie tylko prześladowany, i to w sposób kompulsywny, przez innego mężczyznę, ale czasami czuje się wręcz w stosunku do niego umysłowo przezroczysty. „A jeśli za Freudem postawimy hipotezę, że to poczucie prześladowania przedstawia lękowe, fantazmatyczne wyparcie i przekształcenie [*rejection by recasting*] pożądania homoseksualnego (czy jedynie homospołecznego), to wówczas sensowne stanie się myślenie o tej grupie powieści jako swoistym ucieleśnieniu silnie homofobicznych mechanizmów”<sup>7</sup>. I dalej, by przywołać kluczowy passus: „Powieść gotycka krystalizowała dla angielskiej publiki pojęcia dialektyki pomiędzy męską homoseksualnością i homofobią, gdzie homofobia pojawiała się tematycznie w narracjach paranoicznych”<sup>8</sup>.

Z tej perspektywy nietrudno uznać, że opowiadanie Gombrowicza to sen ubrany (w dużej części) w konwencję paranoicznego gotyku. „Męska fabuła paranoiczna”, by przywołać inne pojęcie Kosofsky Sedgwick, jest tu bardziej wyrazista niż w poprzednich opowiadaniach (czyli zwłaszcza w *Tancerzu* i *Zbrodni z premedytacją*), być może dlatego, że została wyostrzona poprzez formę marzenia sennego. Murzyn prześladowuje naszego bohatera w sposób uporczywy, nawracający, nieustępliwy, kompulsywny. Co więcej, bohater nie może się nigdzie ukryć, żaden – nawet najbardziej odległy – skrawek świata nie jest bezpieczny, wszędzie prześladowca go zlokalizuje

i dopadnie. Jest bowiem właśnie niejako w stosunku do niego „umysłowo przezroczysty”, czy też po prostu całkowicie transparentny. Murzyn zawsze znakomicie wyczuje, gdzie aktualnie znajduje się uciekający bohater. „To *tableau* z dwoma mężczyznami ścigającymi siebie poprzez krajobraz”<sup>9</sup> – jak pisze Kosofsky Sedgwick w nowym wstępie do *The Coherence of Gothic Conventions*, przywołując *Frankensteina* Mary Shelley oraz *Melmotha* Charlesa Maturina (którego autorem jest skądinąd praprawujek Oscara Wilde’a)<sup>10</sup>. Taki układ pomiędzy dwójką mężczyzn w powieściach „paranoicznego gotyku” powoduje, że trudno czytelnikowi rozstrzygnąć, czy łączy ich relacja „mordercza czy miłosna”<sup>11</sup>. Dokładnie ta sama ambiwalencja towarzyszy czytelnikowi debiutanckich opowiadań Gombrowicza, zwłaszcza gdy przygląda się węzłowi afektów, które łączą: tancerza z mecenasem Kraykowskim, sędziego śledczego z Antosiem czy białego Murzyna z anonimowym, pierwszoosobowym narratorem snu. Bardzo trudno zdecydować, czy relacja pomiędzy poszczególnymi bohaterami ma naturę prześladowczo-morderczą, czy jednak miłosną. Jest taka i taka jednocześnie, doskonale wpisując się w strukturę „paranoicznego gotyku”.

Warto w tym miejscu przypomnieć, że ta charakterystyczna gotycka figura, *locus classicus* tej konwencji, czyli umysłowa przezroczyistość, „bezpośredniość”, „podwojone ja” – bywa w kontekście heteroseksualnym po prostu punktem węzłowym definicji miłości. Przywołajmy słynne wyznanie Katarzyny Linton z *Wichrowych Wzgórz* Emily Brontë: „I am Heathcliff” (czy też w polskim tłumaczeniu: „Ja i Heathcliff to jedno”). To gotyckie „podwojone ja” jest tutaj oczywistym – i ostatecznym – wyznaniem miłosnym. W kontekście jednopłciowym ta figura nie bywa w ten sposób czytana, jakkolwiek jest jednym z podstawowych elementów strukturalnych

<sup>7</sup> E. Kosofsky Sedgwick, *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, New York 1985, s. 92.

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> E. Kosofsky Sedgwick, *The Coherence of Gothic Conventions*, New York 1986, s. ix.

<sup>10</sup> Powieść gotycka *Melmoth the Wanderer* (Wędrowiec Melmoth) została napisana w 1820 roku przez irlandzkiego pisarza Charlesa Maturina, praprawujka Oscara Wilde’a. Wilde po odbyciu kary, już w Paryżu, będzie ukrywał się pod pseudonimem Melmoth.

<sup>11</sup> E. Kosofsky Sedgwick, *The Coherence...*, s. ix.

gotyckiej opowieści. I tak na przykład w powieści Mary Shelley *Frankenstein, czyli nowoczesny Prometeusz* bardzo trudno jest odnaleźć sceny, w których doktor Frankenstein i jego potwór są widziani przez osobę trzecią, z zewnątrz, jako dwa osobne byty. Ten paranoiczny osąd znajduje swoje rozwinięcie w klasycznym dziele Roberta Louisa Stevensona *Doktor Jekyll i pan Hyde* – gdzie w słynnym finale okazuje się, że mężczyzna dobry i zły czy też jasny i ciemny są dokładnie tą samą osobą. Są jedni. Parafrazując słynną miłosną formułę z *Wichrowych Wzgórz* – „Doktor Jekyll i pan Hyde to jedno”, jakkolwiek w opowiadaniu Stevensona rzecz była interpretowana właśnie jako narracja o paranoi, a nie miłości. W tym sensie byłoby to swoiste potwierdzenie intuicji Freuda z analizy przypadku Schrebera (czy też dojście do niej nieco inną ścieżką intelektualną), że opowieść o miłości jednopłciowej staje się koniec końców narracją paranoiczną<sup>12</sup>. A pamiętać należy, że angielskie słowo *hyde* jest homofonem czasownika (*to*) *hide*, czyli ukrywać (się). Co więcej – istotną rolę w opowiadaniu Stevensona odgrywa niejaki pan Utterson, którego znaczące nazwisko pochodzi od czasownika *to utter*, czyli „wypowiadać”. Gdyby przełożyć te gry słów na język polski, można by powiedzieć, że oto Pan Wypowiadacz próbuje złapać Pana Ukrywać się. Albo też inaczej – w tej paranoicznej strukturze każdy Pan Ukrywać się obawia się swojego Pana Wypowiadacza.

Trudno zatem zaprzeczyć, że *Na pięć minut przez zaśnięciem* dość wyraziście rymuje się ze strukturą paranoicznego gotyku. Z tej perspektywy spójrzmy również na kwestię kluczową dla zawiązania fabuły, a zatem pytanie: dlaczego właściwie Murzyn prześladuje naszego bohatera? Jaka jest przyczyna tego długotrwałego, niezrozumiałego, kompulsywnego zachowania? Otóż kapitan statku mści się na bohaterze dlatego, że ten poznał jego tajemnicę. Bohater jako jedyny ją dostrzegł; być może jako jedyny mógł ją dostrzec; czy też jako jedyny wypowiedział tę tajemnicę („nieopatrznie zdradziłem zdziwienie”), która innym wydaje się przezroczysta, niezauważalna czy też niemożliwa do wyrażenia. W tym sensie wypowiada „niewyraźalne”. Ale ta relacja jest przecież wzajemna. Kapitan widzi, że bohater dostrzegł jego tajemnicę. W tym sensie mógłby powiedzieć: „wiem, że wiesz”. I to jest główna przyczyna jego prześladowań. Epistemologiczny węzeł został zadzierzgnięty. Jednocześnie warto dostrzec, jak dziwny jest charakter owej „tajemnicy”. Przede wszystkim zatem „naturalny”, a nawet „fizjologiczny”. Mamy rozumieć, że chodzi tutaj o tajemnicę jakiegoś odmieńca – nie całkowicie czarnego, lecz ze „skazą”. Rzecz jasna przypomina nam to ogólną zasadę odmienności innego bohatera *Pamiętnika... – Czarnieckiego, również będącego „mieszkańcem”, którego „skaza” miała mieć fizjologiczne konsekwencje możliwe do dostrzeżenia na ciele (jak pamiętamy, ojciec szukał „żydowskiego nosa” na ciele Jakuba vel Stefana). Nic dziwnego zatem, że Ewa Graczyk używa pojęcia „sobowtór” w opisie relacji pomiędzy bohaterem a białym Murzynem. Wygląda to zatem tak, jakby odmieniec*

<sup>12</sup> Jak to ujmuje Sedgwick: „Problemem nie jest to, że paranoja jest formą miłości, bo przecież – w obrębie określonego języka – prawie wszystko może nią być. Problemem jest to, że ze wszystkich form miłości paranoja jest najbardziej ascetyczna, jest miłością, która najmniej wymaga od swojego obiektu”. E. Kosofsky Sedgwick, *The Coherence...*, s. xi (przekł. M. Szcześniak).

dostrzegł odmienność innego odmieńca. Albo nawet jeszcze precyzyjniej: to odmieniec, który umie dostrzec odmienność innego odmieńca, dlatego że jest odmieńcem. Swój bowiem pozna swego.

Swój pozna swego, czyli *it takes one to know one* to swoisty klucz i „paranoiczna” zasada, którą Sedgwick wprowadza w nowym wstępie do swojej pierwszej książki z lat 70., czyli przywoływanej już *The Coherence of Gothic Conventions*. Ten szkic to swoiste – jak w pigułce – wprowadzenie do koncepcji „paranoicznego gotyku”, pisane ponad dekadę po ukończeniu książki o powieści gotyckiej z nowym i dodatkowym zapleczem, które porządkuje to, co wcześniej nie było zupełnie jasne. To tutaj autorka uznaje paranoję za „specyficzny gest gotycki”<sup>13</sup>. Jak można domniemywać, podobną „pracę” wykonuje bohater opowiadania).

Zatem kluczem do tego snu artysty z czasów młodości staje się wyrażenie „paranoiczny gotyk”, co potwierdzają kolejne elementy opowiadania. Szczególnie wyrazista jest ta dziwaczna więź pomiędzy dwoma mężczyznami, gdy jeden ściga drugiego po – dosłownie – całym świecie. Jak o tym była mowa – paradoksalna natura tej więzi polega na tym, że jest ona jednocześnie prześladowaniem i pożądaniem (ze strony kapitana); naznaczają ją w tym samym momencie lęk i rozkosz (ze strony bohatera).

Idąc dalej tym tropem, a jednocześnie mając w pamięci *Objaśnianie marzeń sennych* Freuda, można zapytać, czym dokładnie są dwa przedmioty czy też pomieszczenia, w których Murzyn zamyka i więzi naszego bohatera: przezroczyste jajo i stalowa kula? Andrzej Kijowski przedstawia wykładnię poprzez enumerację: „to jakby mikrokosmos jednoosobowy, czyli absolutna samotność, czyli zupełny brak kontaktu z otoczeniem, czyli układ absolutnie zamknięty, doskonale dziewiczy, czyli identyczność z samym sobą, i tylko sobą, i wolność od wszelkiej gry”<sup>14</sup>. Gdzie można osiągnąć taki stan rzeczy? Oczywiście – tylko w grobie. Jeśli przyjrzymy się tym obiektom nie symbolicznie, lecz poprzez funkcje, jakie spełniają, czyli dosłownie czy może metonimicznie, to stanie się całkiem oczywiste, że są to po prostu opisy trumny. Bohater mówi o tym całkiem dosłownie, gdy ma być zamknięty wewnątrz stalowej kuli: „Jednakże, gdy miałem już wchodzić do grobu...” [s. 142]. Natomiast po wejściu na statek należący do białego Murzyna, a jeszcze przez zamknięciem w szklanej kuli bohater prezentuje symptomatyczną fantazję o śmierci: „I kiedy na koniec wyprowadzono mnie na pokład, oprócz strachu, doznałem uczuć tęsknoty, żalu, wdzięczności – musiałem bowiem przyznać, że rodzaj śmierci, jaki dla mnie obmyślił [Murzyn], był prawie tym samym, co ten, o którym rościłem, czy też śniłem niegdyś, we wczesnym dzieciństwie” [s. 136]. Zatem bohater niejako spotyka się z własnym przeznaczeniem, z wielokrotnie wcześniej wyobrażaną śmiercią, która okazuje się rozpoznawalną alternatywą dla queerowego odmieńca, jak w wykorzystującym punkową formułę tytule głośnej książki Lee Edelmana *No future. Queer theory and death drive (Bez przyszłości. Teoria queer i popęd śmierci)*. Według Edelmana dla normatywnej heteroseksualnej większości odmieniec/queer

<sup>13</sup> E. Kosofsky Sedgwick, *The Coherence...*, s. vi.

<sup>14</sup> A. Kijowski, *Strategia Gombrowicza*, [w:] *Gombrowicz i krytycy*, wybór i oprac. Z. Łapiński, Kraków, Wrocław 1984, s. 460.

jest (a może nawet powinien pozostać) wciele-  
niem freudowskiego popędu śmierci. W takiej roli  
najczęściej występował – stawiany poza „repro-  
dukcyjnym futuryzmem” (formuła Edelmana).  
Wobec braku rozpoznawalnych inteligibilnych  
scenariuszy życiowych dla queerowego odmieńca  
z okresu dojrzewania śmierć może być wyobraża-  
nym i niejako milcząco zalegitymizowanym przez  
normę – rozwiązaniem.

Jeśli przezrocyste jajo i stalowa kula są –  
w obrębie pracy marzenia sennego – opisami trumny,  
to mamy jednak do czynienia z trumną szcze-  
gólnego rodzaju. Wewnątrz znajduje się przecież  
żywy człowiek. Człowiek, który został „pochowany  
żywem”. Nic zatem dziwnego, że wewnątrz trumny  
bohater zaczyna się dusić i coraz mocniej zapadać  
w sobie w doskonale gotyckiej stylistyce. Topos  
bycia „pogrzebanym żywem” to zapewne jeden  
z najbardziej rozpoznawalnych i typowych motywów  
powieści gotyckiej. Kosofsky Sedgwick wyróżnia  
w swej pierwszej książce gotycki topos *live burial*  
jako jeden z trzech najważniejszych, zwłaszcza  
w trakcie lektury *Wyznań angielskiego opiumisty*  
Thomasa de Quinceya. Po pierwsze dlatego, że  
występuje zazwyczaj w funkcji kary, a po drugie  
dlatego, że ma on swoje oczywiste psychoana-  
lityczne aplikacje. W tej wykładni „żywy grób”  
symbolizuje zrepresjonowane libido. Tym bardziej  
że w powieściach gotyckich „bycie pochowa-  
nym(ą) żywem jest literalnie stosowane jako  
kara za aktywność seksualną”<sup>15</sup>. Trudno oprzeć  
się interpretacji, zgodnie z którą ponawiane  
w tym gotyckim śnie Gombrowicza opisy bycia  
pochowanym żywem – czy to w szklanym jaju,  
czy mrocznym pocisku – również nieświadomie  
pokazują to stłumione libido. Lęk przed śmiercią  
za życia. Czy jednak rzeczywiście chodzi po pro-  
stu o libido czasów nienormatywnego dojrzewania,  
czyli o energię seksualną?

Trzecia część snu przedstawia powrót do  
domu i zdecydowane wyciszenie („Murzyn [...]  
gdzieś przepadł, a może i wcale nie istniał” [s. 146]).  
O ile dwa poprzednie opisują prześladowania, karę  
i cierpienie, o tyle część ostatnia zawiera wiele  
opisów sensualnej przyjemności, dostrzeganej już  
na poziomie stylistycznym. Przyjemność koncen-

tuje się na przejeździe balonem, który jest również  
okrągły (jak wcześniejsze artefakty symbolizujące  
grób), ale znajduje się wysoko w przestworzach,  
a bohaterowi towarzyszy „młoda osoba, którą  
z radością ustroiłbym w welon i w wianek mirtowy”  
[s. 146]. Opis lotu balonem jest jednym z najbar-  
dziej sensualnych fragmentów nie tylko *Przygód*,  
ale całego *Pamiętnika z okresu dojrzewania*.  
Obiekt, który wcześniej dwukrotnie więził, tym  
razem – już jako balon – wydaje się poskromiony,  
łagodny, zależny od woli, sprawiający prawdziwą  
przyjemność. Sen, nawet najbardziej lękowy, jest  
– zgodnie z wykładnią Freuda zawartą w *Objasnia-  
niu marzeń sennych* – spełnieniem życzenia. Jeśli  
z tej perspektywy spojrzeć na *Przygody* (jako na  
marzenie senne, którego praca zmierza do spełnie-  
nia życzenia), to wszystkie elementy układają się  
w koherentną całość. Bohater, jego libido, a zatem  
również jego energia libidinalna i energia twórcza  
zostały zamknięte w trumnie. Bo to, skądinąd  
zgodnie z regułami konwencji gotyckiej czytanej  
przez Sedgwick – sam j ę z y k j e s t ż y w y m  
g r o b e m . A ukrytym życzeniem tego snu – przy-  
pomnijmy w tym miejscu główną hipotezę – jest  
pragnienie bycia wielkim pisarzem. Prawdziwym  
i wielkim pisarzem. *Na pięć minut przed zaśnię-  
ciem* bowiem to właśnie „sen artysty z czasów  
młodości”, by nawiązać do zmiennego stylistycznie  
(niczym wprawki) debiutu Jamesa Joyce’a. I to  
życzenie spełni się na końcu snu. W tym miejscu  
zauważmy jedynie, jak poskromienie obiektu,  
który wcześniej więził, jest powiązane z auten-  
tyczną stylistyczną przyjemnością i tekstową  
sensualnością. Język już nie jest żywym grobem  
– jest poskromionym i dającym przyjemność  
narzędziem.

Co więcej, temu momentowi towarzyszy  
całkowita integracja wszystkich elementów. Boha-  
ter jest artystą i jest kochany. Te dwa elementy są  
zresztą ze sobą wyraźnie powiązane. Ukochany  
obiekt ma przecież „pojmujące ucho”. Bohater  
kochany jest jednak w sposób całkowicie norma-  
tywny: w koszu balonu siedzi z nim narzeczona.  
Tylko taka forma daje możliwość (społecznie)  
akceptowalnej miłości, a nie jest rodzajem  
„popędu śmierci” (ukrywającego się w lustrzanej  
postaci Murzyna). A nawet więcej: warunkiem  
bycia wielkim, a jednocześnie szczęśliwym pisa-

<sup>15</sup> E. Kosofsky Sedgwick, *The Coherence...*, s. 5.

rzem – czyli iluminacyjnej integracji wszystkich elementów świata – jest heteroseksualna miłość. Dlatego bohater boi się, że to wszystko utraci: „Nigdy... ani jednego zbroczenia... ani jednego zerknięcia ku temu... co ostatecznie kiedyś istniało naprawdę... ale co zapadło się... – b r z o z a była brzoza, sosna – sosną, wierzba – wierzbą” [s. 149]. Charakterystyczne i symptomatyczne jest, że układ heteronormatywny kojarzony jest tu bezbłędnie (i życzeniowo) z nieparanoicznym postrzeganiem świata. Brzoza w końcu była tylko brzoza.

Murzyn jednak wrócił.

Pozostają jeszcze dwa wyraziste elementy fabularne tego snu. Pierwszy – to prześladowania ze strony tajemniczego trędowatego plemienia, a drugi, końcowy – jakby nieco oddzielony od reszty – to fantazja o przerwaniu frontu niemieckiego i bezkrwawym zakończeniu wojny. Jeśli tylko przyjmiemy Freudowską wskazówkę hermeneutyczną, że „sen jest spełnieniem życzenia”, to dostrzeżemy, że ciągle jest to główne życzenie: bycia wielkim pisarzem.

Zacznijmy od końca, czyli ostatniego, wyjątkowego akapitu:

„Pamiętam w 1918 roku to ja, nikt inny – przerwałem front niemiecki. Jak wiadomo okopy sięgały aż do samego brzegu morza – był to prawdziwy system suchych, głębokich kanałów, ciągnących się bez przerwy z 500 kilometrów. I mnie jednemu przysłała do głowy prosta myśl, by kanały te – nawodnić. W nocy zakradłem się, wykopałem rów i połączyłem okopy z morzem. Woda, pędząc niepowstrzymanie, zalała je na przestrzeni całego frontu, a zdumione wojska koalicji ujrzały Niemców zmoczonych do nitki, wyskakujących w popłochu i w brzasku mglistego poranka” [s. 156].

W 1918 roku kończy się wielka wojna, zwana później pierwszą wojną światową, a Polska po 123 latach odzyskuje państwowość. Bohater dzięki sprytowi, w sposób całkowicie bezkrwawy – i co bardzo ważne, b e z p o j e d y n k u czy innego męskiego rytuału dystrybuującego władzę i prestiż – rozwiązuje konflikt zbrojny. Jest zatem wybawicielem. Co więcej – czyni to poprzez użycie wody, czyli żywiołu, który wcześniej go więził, a w każdym razie występ-

ował przeciwko niemu. Jaki ta zbawcza fantazja może mieć związek ze spełnieniem sennego marzenia o byciu wielkim pisarzem?

Fredric Jameson w swoim głośnym, jakkolwiek mocno krytykowanym, studium z lat 80. *Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism* stawiał tezę, że literatura w tak zwanym Trzecim Świecie jest zazwyczaj czytana alegorycznie. „Wszystkie trzecioświatowe teksty są konieczne, jak będę argumentować, alegoryczne, i to w bardzo specyficzny sposób: są czytane jako coś, co będę nazywać narodowymi alegoriami, nawet wówczas, a może zwłaszcza wtedy, gdy rozwijają formę dominująco zachodnich maszyneryj reprezentacji, takich jak powieść”<sup>16</sup>. Jak widać, Jameson wyraźnie esencjalizował, jak również dokonywał nadmiernych – i zapewne niesprawiedliwych – uogólnień (zarówno w stosunku do tzw. Trzeciego Świata, jak i powieści). A jednak jego (przecież nie aż tak bardzo oryginalna) intuicja wydaje się interesująca. Zwłaszcza jeśli zestawimy ją z teorią Immanuela Wallersteina dotyczącą funkcjonowania gospodarczo-społecznych zależności w obrębie centrum oraz peryferii i półperyferii globalnego kapitalizmu<sup>17</sup>. Może się wówczas okazać, że literatura Drugiego Świata czy półperyferii (a tu wg Wallersteina znajdowała się i znajduje Polska) jest bardzo często czytana jako a l e g o r i a n a r o d o w a, co może odróżniać ją od literatury centrum globalnego kapitalizmu. Jej najwyrazistszą figurą jest koncepcja wieszczka narodowego, a zatem artysty idealnego w polskim kontekście wspólnotowym (także XX-wiecznym). Wzór ten zapisał zresztą najwyraźniej na początku XIX wieku Maurycy Mochnacki w swojej słynnej formule: „literatura jest uznaniem się narodu w swoim jestestwie”<sup>18</sup>.

Z tej perspektywy wyraźniej widać, że ostatni akapit opowiadania, zgodnie z formułą Freuda, jest dokładnie „spełnieniem życzenia”. Bohater zostaje wielkim pisarzem w narodowym

<sup>16</sup> F. Jameson, *Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism*, „Social Text” 15/1986, s. 69.

<sup>17</sup> I. Wallerstein, *Analiza systemów-swiatów. Wprowadzenie*, przekł. M. Starnawski, K. Gawlicz, Warszawa 2007.

<sup>18</sup> Słynna formuła Mochnackiego z pracy *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*. Zob. S. Piróg, *Maurycy Mochnacki. Studium romantycznej świadomości*, Warszawa 1982.

kontekście półperyferii kapitalizmu. Zostaje wieszczem narodowym, a zatem artystą, który ma moc, by uratować swoją wspólnotę. Takim, który nie tyle nawet jest wyrazicielem, ile zbawia swój naród, a jednocześnie – świat. Ta koncepcja pisarza pojawiała się przecież jako ironiczny ideał w przypadku prymusa Czarnieckiego. Tutaj życzenie się spełniło. Bohater zbawia naród, i to, zauważmy, w sposób całkowicie bezkrwawy, wykorzystując medium, które wcześniej go prześladowało: wodę. W półperferyjnych warunkach narodowych trudno wyobrazić sobie wyrazistsze rekwizyty spełnionego marzenia o zostaniu Wielkim Polskim Pisarzem.

Kim zatem jest plemię, które prześladowuje bohatera w cyklu scen poprzedzających spełnienie sennego życzenia? W tym momencie – nie tylko ze względu na *Objaśnianie marzeń sennych* uruchamiające lekturę alegoryczną – nie można mieć wątpliwości, że to (przywołajmy pojęcie Benedicta Andersona) wspólnota wyobrażona, zwana czasem „polskim plemieniem”.

Czym bowiem się charakteryzuje i czego chce od naszego bohatera? Wszyscy członkowie plemienia chorują: „Cała wieś bez wyjątku była trędowata” [s. 151], z wyjątkiem „paru małych dzieci”, które jeszcze – jak należy rozumieć – nie nabawiły się choroby (czyli – dokonajmy egzegezy – „polskości”). Choroba nazywa się *lepra anaesthetica* (zatem znieczulająca) bądź *lepra elephantiasis* (słoniowatość). Choroba zatem deformuje estetycznie. Zniekształca pod względem estetycznym (skądinąd młody James Joyce – mieszkaniec podbitej Irlandii – twierdził, że interesuje go wyłącznie styl, a nie narodowa polityka). Na tym tle bohater jest odmieniec, jest całkowicie inny. A jednak plemię wyraźnie czegoś od niego chce, a nawet go prześladowuje. Jego inność jest konceptualizowana w genderowej ramie: „Każdy włoszek mój był wyprężony, jak drut – co sobie upatrzyli we mnie szypułkowcy? Czego chcieli? Kobiety to znają – gdy rozwydrzona banda łobuzów z tyłu, za plecami zrazu tylko pługawymi żartami zaczepia – one zaś zmykają z pochyloną głową – a tak właśnie było ze mną, tak samo, jota w jotę...” [P, s. 152–153]. A zatem nasz odmieniec, artysta *in spe*, czuje się wobec wspólnoty jak kobieta poddana przemocy seksualnej ze strony patriarchalnego i seksistowskiego otoczenia. Czego jednak wspólnota chce? Jego „niewinności lub niedojrzałości”, skojarzonych w tomie nie wyłącznie, ale również – z artystyczną potencją. Bohater byłby się poddał i podporządkował otoczeniu, ale nie może ze względu na kombinację dwóch cech wspólnoty: „O, na trąd jeszcze bym się zgodził – ale nie na trąd i na erotyzm razem, o, nie, na miłość Boga, na trąd erotyczny! Rzuciłem się, jak oszalały, do ucieczki” [s. 153]. Problemem jest zatem ów „trąd erotyczny”, czyli – pozostając ciągle w tym samym alegorycznym kluczu – miłość do śmierci, kochanie się w narodowych klęskach, narodowa tanatopolityka, a jednocześnie tanatofilia. Narodowy popęd śmierci.

Dlaczego jednak jest, jak jest? Dlaczego trędowate plemię kocha się w śmierci i prześladowuje wybierających życie odmienców? Nietrudno tu dostrzec narodową alegorezę. Ofiara – od kilku pokoleń – przyzwyczała się do cierpień i swój stan uznała za naturalny. Podporządkowanie natomiast ma wytwarzać jakiś rodzaj „niewolniczej mentalności”, co sam bohater już wcześniej odczuł w stosunku do swojego Murzyna.



Plemię ma różowe i nietrędotowe dzieci, którym jednak powoli przekazuje chorobę: „[...] dopiero po kilku latach ulegały zarazie i czas, w którym skóra zaczynała grubieć i zwarstwiać się, zbiegał się z czasem dojrzewania” [s. 154]. Zatem okres dojrzewania zbiega się z nabywaniem choroby/polskości. A tej właśnie cechy nie ma nasz bohater – nie chce być chory. Chce być wolny od (prześladowań) wspólnoty. I chce być twórczy. Dla tego musi pozostać nie dojrzały. Dodajmy, że patriarchalna wspólnota (narodowa) do prześladowania naszego niedojrzałego odmieńca/artysty wykorzystuje wyraźnie narzędzia genderowe, czy też raczej po prostu homofobiczne: „musieli z uciechą rzucić w pościg swoją potworność dojrzałości za moją pierzchającą niewinnością, mocą tego samego piekielnego prawa, które rządzi chłopcami w szkole” [s. 155].

Problem jednak polega na tym, że ukryte życzenie tego marzenia sensu jest w istocie swej niespełnialne, bo wewnętrznie sprzeczne. Nie można zostać wielkim i jednocześnie narodowym pisarzem (w półperyferyjnych warunkach), prezentując queerową podmiotowość. Nacjonalizm opiera się przecież na idealizowaniu normatywnych relacji męsko-męskich. I w tym sensie bohater nie może zostać Wielkim Polskim Pisarzem. Zarazem jednak, jak zauważa Joanna Bednarek: „Nie ma głupszego i bardziej szkodliwego komunału niż twierdzenie, że godny uwagi pisarz przekracza ograniczenia swojego empirycznego usytuowania. Pisze się nie pomimo swoich ograniczeń, ale za ich pomocą. Usytuowanie jest materią, która w trakcie pisania ulega transsubstancjacji – co stanowi złożony eksperyment, który może się nie powieść”<sup>19</sup>. I w tym sensie Witold Gombrowicz został wybitnym pisarzem światowym i najważniejszym znakiem odmienności w kulturze polskiej XX wieku – dzięki byciu queer.

<sup>19</sup> J. Bednarek, *Linie kobiecości. Jak różnica płciowa przekształciła literaturę i filozofię?*, Warszawa 2015, s. 46.

## ABSTRACT

### AN ARTIST'S DREAM FROM HIS YOUTH OR LANGUAGE AS A LIVING GRAVE. ON A SHORT STORY BY WITOLD GOMBROWICZ

Błażej Warkocki

The paper is an analysis and interpretation of a short story by Witold Gombrowicz entitled *Adventures* (original title: *Five minutes before falling asleep*) from his first collection of short stories *Recollections of Adolescence* of 1933, which was included in the *Bacacay* collection after the war. The text is regarded as a record of a dream and therefore it is interpreted through S. Freud's *The Interpretation of Dreams*. From this perspective its meaning is clear: it is a story of the queer subject's unattainable dream of becoming a Great Polish Writer.

Keywords: Gombrowicz, Freud, Sedgwick, dream, paranoid Gothic.