Co za wstyd! Pamiętnik z okresu queerowego dojrzewania: prolegomena

What Shame!: Prolegomena to Memoirs from a Time of Queer Immaturity

Błażej Warkocki

Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/td/4251>

ISSN: 2545-2061

Publisher

The Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences

Printed version

Date of publication: 1 août 2016

Number of pages: 88-105

ISSN: 0867-0633

Electronic reference

Błażej Warkocki, « Co za wstyd! Pamiętnik z okresu queerowego dojrzewania: prolegomena », *Teksty Drugie* [Online], 4 | 2016, Dostępny online od dnia: 15 août 2016, Ostatnio przedlądany w dniu 11 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/td/4251>

Co za wstyd! Pamiętnik z okresu queerowego dojrzewania: prolegomena

Błażej Warkocki

TEKSTY DRUGIE 2016, NR 4, S. 88–105

DOI: 10.18318/td.2016.4.5

Ukryty pamiętnik

O debiutanckim zbiorze opowiadań Witolda Gombrowicza *Pamiętnik z okresu dojrzewania* powiedziano już właściwie wszystko. Wiemy, że po początkowym odrzuceniu został wydany przez samego autora za pieniądze ojca. Wiemy, że wywołał spore zamieszanie, ale również zainteresowanie krytycznoliterackie. Wiemy również, że tytuł zbioru okazał się kłopotliwy do tego stopnia, że autor w wydaniach powojennych zupełnie się go pozbył, nazywając poszerzony zbiór swych opowiadań słowem niezrozumiałym, o swoiście zawieszanej referencji – *Bakakaj*.

Dla niniejszych rozważań znaczenie ma hipoteza, którą stawia Ewa Graczyk na początku swej monografii dotyczącej przedwojennej twórczości Gombrowicza – *Przed wybuchem wstrząsnąć*. Autorka uznaje, że interpretacyjny punkt wyjścia powinien być niejako zgodny z regułą „skradzionego listu”, a zatem, że tytuł – *Pamiętnik z okresu dojrzewania* – należy rozumieć dosłownie. Hipotezę tę można odrzucić, ale niejako od niej właśnie trzeba rozpocząć, nieco wbrew późniejszym próbom – także autorskim – zatarcia znaczenia tej tytułowej formuły.

Błażej Warkocki – adiunkt w Zakładzie Antropologii Literatury IFP UAM, krytyk literacki. Autor książki *Homo niewiedomo. Polska proza wobec odmienności* (2007), współautor (razem z P. Czaplińskim, E. Szybowicz, M. Lecińskim) *Kalendarium życia literackiego 1976 – 2000. Wydarzenia – dyskusje – bilanse* (2003). Ostatnio opublikował książkę *Różowy język. Literatura i polityka kultury na początku wieku* (2013). Kontakt: warkocki@gmail.com

Ewa Graczyk pisze:

Przyjmijmy, że w jakimś sensie *Pamiętnik* jest naprawdę rodzajem pamiętnika jednej dojrzewającej istoty. Przyjmijmy, że nieciągłość fabularna, nieitożsamość postaci, osobność, pojedynczość każdego z opowiadań ukrywa głębiej jakiegoś rodzaju ciągłość i jedność zarówno tekstualną, jak i podmiotową (w sensie konstituowania się w zbiorze jednego podmiotu narracji). Przyjmijmy więc wstępnie hipotezę, że *Pamiętnik z okresu dojrzewania* jest cyklem tekstów, cyklem skomponowanym, o nieprzypadkowej, celowej kolejności pojawiania się poszczególnych opowiadań. Oprócz tego uporządkowania, istotnym czynnikiem integrującym opowiadania jest – co wydaje się nawet ważniejsze – występowanie wielu ech i korespondencji, ujawniających się w lekturze całości.¹

Badaczka zakłada zatem potencjalną spójność zarówno formalną, jak i dotyczącą treści. I dalej, w związku z powyższym:

Sądzę, że jeśli potraktujemy tę książkę jako opowieść o jednym podmiocie, to wówczas zamaskowane zachowanie integralności *Pamiętnika* w *Bakakaju* stanie się decyzją o dużym znaczeniu. Stanie się jasne, że Gombrowicz miał do tego tomu stosunek ambiwalentny: strzegł całości przekazu, ale jednocześnie maskował go, utrudniał do niego dostęp. W pewnym sensie zamknął, uwięził *Pamiętnik* w *Bakakaju*.²

Nie jest bez znaczenia, że badaczka używa nieomal gotyckiej retoryki („zamknąć”, „uwięzić”). Każe nam rozumieć tytuł dosłownie i to niejako wbrew autorowi. Ten interpretacyjny zabieg przypomina działania Detektywa ze znanego opowiadania *Skradziony list* E.A. Poe’go, interpretowanego przez Lacana i Derridę i wielokrotnie wykorzystywanego w interpretacjach inspirowanych teorią *queer* na rodzimym gruncie³. Prawda znajduje się na wierzchu, a pamiętnik jest pamiętnikiem – groteskową, nieciągłą, masochizującą

1 E. Graczyk *Przed wybuchem wstrząsając. O twórczości Witolda Gombrowicza w okresie międzywojennym, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2004, s. 8.

2 Tamże, s. 9.

3 Przypomnijmy chociażby: I. Filipiak *Obszary odmienności. Rzecz o Marii Komornickiej, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2006 oraz J. Niżyńska *The Kingdom of Insignificance*. Miron Białoszewski, and the *Quotidian*, the *Queer* and *The Traumatic*, Northwestern University Press, Evanston 2013.

biografią podmiotowości. Zgodnie ze źródłosłowem – zapisem tego, co zapamiętane. To pamiętnik negatywnych afektów⁴.

Tytuł debiutu Witolda Gombrowicza jednak od początku wzbudzał niepokój. Jak ujmuje to Zdzisław Łapiński:

Chociaż teraz to dziwi – lecz tytuł zbioru odczuwany był przez przyjaciół Gombrowicza i przez niego samego jako niebezpieczne igranie z opinią publiczną. Obawy się spełniły i kategoria niedojrzałości, która wprowadziła całą swą komplikację miała ukazać dopiero w *Ferdydurke*, ale której nie najgorsze próbki mamy w *Pamiętniku* – odczytana została nie tyle jako postawiony przez autora problem, co jako mimowolny objaw, wyraz młodzięcej niezgrabności w traktowaniu życia, literatury i siebie.⁵

Dzisiaj rzeczywiście trudno zrozumieć, dlaczego *Pamiętnik z okresu dojrzewania* miałby być aż tak niebezpiecznym tytułem i dlaczego niedojrzałość tak nie stosowną kategorią i etykietą (zwłaszcza że twórczo rozwijaną przez samego autora w *Ferdydurce*). Chyba że – stosując metodę „skradzionego listu” – problematyczna w kontekście tytułu, sugerującego związek między narratorami i autorem, mogła okazać się nie tyle niedojrzałość (całkiem zrozumiała w okresie dojrzewania), lecz „nienormalność” czy – używając słowa z nieco innego, bardziej współczesnego rejestru – „nienormalność”. Trudno bowiem nie zauważyć, że bohaterowie nowel rzadko bywają normatywni, dotykają mało normatywnych afektów i stanów, i z oporami można ich wpisać w scenariusz heteroseksualnej teleologii. I to właśnie nadaje pewną (oczywiście ograniczoną) spójność temu cyklowi.

Sama „niedojrzałość” jest jednak dość podejrzaną kategorią – zwłaszcza jeśli pojawia się jako tytułowy klucz do „pamiętnika” nieszczególnie

4 Tezę tę potwierdza w nieco innym języku Jerzy Jarzębski: „W całości *Pamiętnik z okresu dojrzewania* jest więc książką, której autor prowadzi subtelny grę z literaturą, odwołując się do wielu, jak Poe czy Dostojewski, twórców zafascynowanych niejednoznacznością ludzkiej ekspresji treści podświadomych, szyframi, za jakich pomocą wypowiada się głębokie «ja» jednostki. Grę prowadzi także z obrazem siebie samego, wprowadzonym do opowiadań w różnych wersjach w postaci bohaterów cierpiących na podobne jak autor kompleksy. (Zmieniony) głos samego pisarza słyszymy w wypowiedziach «tancerza», Jakuba Czarnieckiego, sędziego śledczego, bohatera *Na pięć minut przed zaśnięciem*, Zantmana może i Alicji z *Dziewictwa*. Od pierwszej książki autoprezentacja w masce staje się specjalnością Gombrowicza”, J. Jarzębski *Gombrowicz*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2004, s. 33–34.

5 Z. Łapiński *Ja – Ferdydurke, Gombrowicza świat interakcji*, Wydawnictwo KUL, Lublin 1985, s. 21–22.

młodego autora (Witold Gombrowicz w chwili swego debiutu książkowego miał 29 lat). Tym bardziej jeśli weźmiemy pod uwagę zarzuty „seksualizmów” i „freudyzmów”, które potem padały w recepcji⁶ i które lękowo antycypował sam Gombrowicz w usuniętym wstępie. Jeśli spojrzymy na „przypadki” Freuda jako na odsłaniające swoją historyczność fabuły, to wówczas dostrzeżemy recepcyjne niebezpieczeństwo tkwiące w konotacjach „niedojrzałości”. Na przykład na słynny „przypadek Schrebera” – w którym Freud tematyzował (męską) homoseksualność i jej związek z paranoją, co stało się punktem wyjścia wielu analiz Eve Kosofsky Sedgwick, w tym zwłaszcza jej koncepcji gotyku. Gdy zatem spojrzymy na rozwój podmiotu wyłaniający się z tej opowieści – to dostrzeżemy podróż czy peregrynacje, a może po prostu szczególną „odyseję” (w końcu Freud był znawcą starożytności). Innymi słowy – u Freuda normatywną heteroseksualność osiąga się na drodze swoistej odysei. Istnieje wiele etapów pośrednich, zanim dotrze się do dojrzałości, czyli heteroseksualności, a na każdym etapie można się niejako pozawolicjonalnie zatrzymać i już na nim pozostać, niczym Odyszeusz zasłuchany w śpiew Syren. Tak oto dojrzewający podmiot przechodzi przez fazę autoerotyzmu, narcyzmu oraz, być może nieodzowną dla wszystkich, fazę homoseksualnego wyboru obiektu – aż do finałowej heteroseksualności. Jednak na każdym etapie dojrzewający podmiot może się zatrzymać, zafiksować, zasłuchać w śpiew Syren i w ten sposób nigdy nie dotrzeć do Itaki heteroseksualności⁷.

Ta parafraza nie ma, rzecz jasna, udowodnić, że psychoanaliza Freuda⁸ jest najlepszym kluczem interpretacyjnym do debiutu Gombrowicza, a jedynie, że czytane z ukosa, podejrzliwie, zgodnie z logiką fabuły „przypadki Freuda” mogą objaśnić niepokoje wobec tytułu debiutu. Tym bardziej że kolejne nowele *Pamiętnika z okresu dojrzewania* rzeczywiście wydają się bardzo odporne wobec heteroseksualnych teleologii i heteroseksualnej normatywności. Opór wobec męskich ról, wstydliva fascynacja mecenasem Kraykowskim,

6 Recepcję *Pamiętnika* analizował J. Jarzębski *Gra w Gombrowicza*, PIW, Warszawa 1982.

7 Z. Freud *Psychoanalityczne uwagi o autobiograficznie opisanym przypadku paranoi (dementia paranoides)*, w: tegoż *Charakter a erotyka*, przeł. R. Reszke, D. Rogalski, KR, Warszawa 1996. Ta „odyseja ku heteroseksualności” jest szczególnie widoczna w części interpretacyjnej „przypadku Schrebera”, s. 148-149.

8 Pamiętając przy tym o oporze, z jakim w Polsce spotkała się psychoanaliza. Patrz: P. Dybel *Urwane ścieżki, czyli z dziejów psychoanalizy w Polsce*, w: tegoż *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Universitas, Kraków 2000.

masochizmu, „homoseksualna panika”⁹ na statku pełnym mężczyzn czy kompletna nieumiejętność wyobrażenia sobie heteroseksualnego małżeństwa (przez Alicję w *Dziwactwie*) – oto tematy tego szczególnego pamiętnika.

W tym kontekście przyjrzyjmy się odautorskiemu wstępowi do książki, który jest, być może, dziwniejszy niż każda z siedmiu następujących po nim nowel. Niezbyt młody autor opatrzył swój debiut wstępem zatytułowanym *Krótkie objaśnienie*. Jednak w ostatniej chwili wycofał tekst, choć – jak twierdzi Tadeusz Kępiński – w niektórych egzemplarzach wydania z 1933 roku wstęp pozostał¹⁰. Od strony formalnej jest to skrupulatne streszczenie kolejnych nowel, które jednocześnie jest ich wykładnią. Autor w kolejnych akapitach opowiada, co dzieje się w tych tekstach oraz jak należy je rozumieć. Dlaczego Witold Gombrowicz, którego ambicje literackie niewątpliwie były spore, decyduje się na tak dziwaczny gest? Dlaczego on – wyrafinowany artysta słowa – postanowił wyjaśnić czytelnikom, co dokładnie miał na myśli w swych nowelach? Odpowiedź kryje się prawdopodobnie właśnie w sytuacji komunikacyjnej: nie chodziło o czytelników w ogóle, lecz o szczególny rodzaj czytelników. „Opinia znajomych jest dla mnie bardzo ważna”¹¹ – stwierdza autor. Istotnie, znajomi i rodzina to ten rodzaj czytelników, którzy mogliby wybrać inny, czyli bardziej biografizujący tryb lektury. Bo też *Krótkie objaśnienie* Witolda Gombrowicza można uznać – w terminologii psychoanalitycznej – za szczególny przykład przeciwprzeniesienia¹². Chodziłoby zatem o sytuację, w której autor – obawiając się wyobrażonych projekcji (na temat tekstu a jednocześnie własnej osoby) – stwarza interpretację własnych opowiadań. Innymi słowy: byłaby to zatem autointerpretacja w reakcji na wyobrażone projekcje. Dlatego właśnie wydaje się tak defensywna i, rzec by można, uładowana. Opowiadania są „pisane w sposób wykretny”, przytakuje Gombrowicz, nie ma w nich nic dziwnego, a „przewaga” czynnika seksualnego wynika

9 Patrz: T. Kaliściak *Statek odmieńców, czyli o marynarskiej fantazji Witolda Gombrowicza*, w: *Literatura popularna. Dyskursy wielorakie*, red. E. Bartos, M. Tomczok, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2013.

10 T. Kępiński *Witold Gombrowicz i świat jego młodości*, wyd. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976, s. 314.

11 Tamże, s. 314. Tadeusz Kępiński zamieszcza *Krótkie objaśnienie* na s. 314–318.

12 J. Laplanche, J.-B. Pontalis *Słownik psychoanalizy*, przeł. E. Modzelewska, E. Wojciechowska, WSiP, Warszawa 1996, s. 253–254. To Freudowskie pojęcie (choć rzadko przezeń używane) jest w słowniku tłumaczone następująco: „Zespół nieświadomych reakcji analityka w stosunku do osoby analizowanej, a w szczególności do jej przeniesienia”, s. 253.

„z ducha czasu”¹³. Wielki Inny, znajomi czy też finansujący książkę ojciec – powinni być usatysfakcjonowani. Nie ma się czego bać. Jednocześnie jednak ta przeciwprojekcja pośrednio potwierdza hipotezę Ewy Graczyk o *Pamiętniku* jako opowieści jednego (nienormatywnego) podmiotu.

Na koniec warto dopisać jeszcze jeden dowód. Formalny drobiazg (a drobiazgi – jak wiadomo – w narracjach detektywistycznych mają pierwszoplanowe znaczenie). Ostatnie opowiadanie z *Pamiętnika z okresu dojrzewania* nosiło tytuł *Zdarzenia na brygu Banbury (czyli aura umysłu F. Zantmana)*. W skomponowanym na nowo powojennym tomie o nieprzeniknionym tytule (*Bakakaj*) to opowiadanie przestaje być ostatnie, jak również traci podtytuł (*czyli aura umysłu F. Zantmana*). W ten sposób zostaje przecięta linia łącząca w klamrę ostatnie opowiadanie z pierwszym – zatytułowanym, jak wiadomo, *Tancerz mecenasa Kraykowskiego*. Na czym jednak miałyby być zbudowana klamra? Jak zauważył Knut Andreas Grimstad¹⁴, słowo „zantman”, będące nazwiskiem bojaźliwego bohatera morskiej podróży na brygu Banbury, jest dokładnym anagramem niemieckiego słowa „tanzman”, czyli „tancerz”. A to przecież tancerz występuje w tytule pierwszego opowiadania zbioru – *Tancerz mecenasa Kraykowskiego*. Trudno uznać, żeby był to przypadek. Do tak zarysowanego związku między pierwszym i ostatnim opowiadaniem jeszcze powrócę. Tu jednak zauważmy dwie kwestie: Gombrowicz w ten zamaskowany sposób zakreślił i zacieśnił integralność tomu, sugerując powiązany cykl opowiadań, a po drugie – wykreślając podtytuł *Zdarzeń* i usuwając je z semantycznie nacechowanego ostatniego miejsca w cyklu – istotnie „uwięził *Pamiętnik* w *Bakakaju*”, jak to ujęła Ewa Graczyk.

Morderczy wstyd

Tancerz mecenasa Kraykowskiego, pierwsza nowela w debiutanckim zbiorze Witolda Gombrowicza, to ubrana w pierwszoosobową narrację opowieść o wstydzie, który raz zadany – naznacza na całe życie, interpeluje tożsamość, tworzy scenariusze społecznych interakcji, uczy odczuwania przyjemności

¹³ W ostatnim akapicie czytamy: „Co się zaś tyczy w szczególności czynnika seksualnego, przewaga jego wynika z ducha czasu, który, niestety coraz silniej akcentuje związek sfery płciowej ze sferą duchową” (s. 318). Jest to bezpośrednie (choć krytyczne) nawiązanie do Freudowskiej koncepcji sublimacji.

¹⁴ K.A. Grimstad *Co się zdarzyło na brygu Banbury? Gombrowicz, erotyka i prowokacja kultury*, przeł. O. Kubińska, „Teksty Drugie” 2002 nr 3, s. 61.

i koniec końców – zabija (przynajmniej w życzeniowej fantazji). Wstyd działa tu jednak inaczej niż można by sądzić na podstawie zdroworozsądkowych scenariuszy. Nie powoduje zatem alienacji i wyobcowania (wszystkiego tego, co intuicyjnie łączylibyśmy z *zawstydzeniem*), lecz wręcz przeciwnie – napędza do działania, obsesyjnej aktywności i acting-outu. Tym samym *Tancerz* to opowieść o wstydzie i tym, co Sedgwick nazwała *queer performativity*¹⁵.

Opowieść rozpoczyna się bardzo niewinnie:

Trzydziesty już i czwarty raz wybrałem się na przedstawienie operetki „Księżna Czardaszka” – a ponieważ było późno, pominąłem ogonek i wprost zwróciłem się do kasjerki: – Kochana pani, przedziutko dla mnie, jak zwykle, na galerię – wtem ktoś wziął mnie z tyłu za kołnierz i zimno – tak, zimno – odciągnął od okienka i popchnął na właściwe miejsce, tj. tam, gdzie kończył się ogonek. Serce zabiło mi mocno, zabrakło tchu – **czyż to nie jest mordercze**, gdy ktoś zostanie naraz wzięty za kołnierz w publicznym lokalu? – lecz obejrzałem się: był to wysoki, wyświeżony, pachnący jegomość z przyszytych wąsikami. Rozmawiając z dwiema eleganckimi damami i jednym panem, oglądał świeżo kupione bilety. Wszyscy spojrzeli na mnie – i musiałem coś powiedzieć.¹⁶

Gombrowicz w jednym akapicie zarysowuje afektywne zawiązanie fabuły. Bezimienny bohater łamie reguły społecznych interakcji, „zasadę kolejności, jedną z zasad obowiązujących w publicznie zorganizowanej przestrzeni”¹⁷. Niby nic wielkiego, ale jednak mocno denerwującego dla pozostałych uczestników społecznego rytuału. Wtedy następuje reakcja ze strony jednego z nich. Można by ją nazwać klasyczną interpelacją, gdyby nie to, że nie odbywa się ona przez słowa, a przez fizyczne działanie (u Althussera klasycznym przykładem był policjant, który interpelował przez „hej ty”). Zauważmy, że bohater w ogóle nie reaguje (nie wrywa się, nie protestuje). Reakcja, czyli właściwie

¹⁵ E. Kosofsky Sedgwick *Shame, Theatricality, and Queer Performativity: Henry James's The Art of the Novel*, w: tejże *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*, Duke University Press, Durham–London 2003.

¹⁶ W. Gombrowicz *Tancerz mecenasa Kraykowskiego*, w: tegoż *Bakakaj i inne opowiadania*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002, s. 5. Podkreślenie – moje. W dalszej partii tekstu, cytując, używam skrótu: T – *Tancerz mecenasa Kraykowskiego* z podaniem numeru strony.

¹⁷ Z. Łapiński *Ja, Ferdynand...*, s. 12. Zdzisław Łapiński w cytowanym rozdziale dokonał klasycznej analizy *Tancerza mecenasa Kraykowskiego* z perspektywy teorii Ervinga Goffmana.

zemsta, nastąpi dużo później. Jakby w pierwszej chwili zgadzał się z taką karą – i to z dwóch powodów. Po pierwsze, dlatego że ma świadomość złamania zasad interakcji społecznych, a po drugie, co równie możliwe – ze względu na to, kim potencjalnie jest oskarżyciel, czyli ze względu na jego tożsamość statusu, która wyraża się w tym, jak działa. (Te relacje władzy symbolicznej są o tyle ważne, że będą powracać w różnych wariantach w niemal wszystkich opowiadaniach *Pamiętnika*).

W efekcie powyższych działań bohater zostaje zawstydzony. A nawet więcej – upokorzony, bo przecież rzecz dzieje się w miejscu publicznym, na oczach dziesiątków widzów. Nic zatem dziwnego, że używa przymiotnika: morderczy. Także dlatego, że to pozornie drobne wydarzenie z foyer operetki rzeczywiście doprowadzi do (auto)destrukcji. Wstyd bowiem potrafi zabić. A tym bardziej publiczne upokorzenie („Ze czterdzieści par oczu i rozmaitych twarzy – serce biło mi, głos zamarł [...], [T, s. 6]).

Atakujący w steatralizowany sposób werbalizuje przyczyny swego ataku, a te nie wydają się, wbrew pozorom, aż tak oczywiste: „Tam – na koniec. Porządek! Europa! – a zwracając się do pań, zauważył: – Trzeba uczyć, nie-strudzenie uczyć, inaczej nie przestaniemy być narodem Zulusów” [T, s. 6]. Mecenas Kraykowski (jeszcze nie wiemy, że to on), używa zatem do usprawiedliwienia swego ataku metaforyki wziętej bezpośrednio z kolonialnego imaginarium. Uporządkowana Europa, ostoja „formy” przeciwstawiona „dzikim”, „niedojrzałym” Zulusom. W tym miejscu warto przypomnieć, że częścią dyskursu kolonizującego było feminizowanie Innych. Demaskulinizacja. Tak przecież Żydów przedstawia Otto Weininger, to jedna ze strategii orientalizacji przywoływana przez Edwarda Saïda. Zauważmy również, że dyskusja na temat literatury kobiecej, zapoczątkowana przez Irenę Krzywicką krytyką powieści Marii Kuncewiczowej¹⁸, też szybko przekształciła się w dyskusję na temat niemęskości „niedojrzałego” Polski. Czy zatem można domniemywać, że pod kolonialnym kodem skrywa się oskarżenie o niemęskość wobec bohatera, który bezceremonialnie podbiega do kasy, wykrzykując jakiś synonim frazy „kochanieńka, szybciutko bilecik”? Ten subkomunikat może tam być, choć – rzecz jasna – nie musi. Jakkolwiek trzeba pamiętać, jak to pokazywało wielu autorów – demaskulinizacja męskiego podmiotu jest jednym z najbardziej efektywnych sposobów zawstydzania i upokarzania.

¹⁸ Kolejne teksty w tej dyskusji w formie antologii przedstawia Joanna Krajewska *Jazgot niewieści i męskie kasztele. Z dziejów sporu o literaturę kobiecą w dwudziestolecie międzywojennym*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2000.

Nie jest zatem bez znaczenia, że jednym z pierwszych aktów w krucjacie przeciwko Kraykowskiemu będzie gest o wyraźnie genderowym nacechowaniu. Następnego dnia, po nieprzespanej nocy, podczas której „kilkadziesiąt razy przemyślałem całe zajście w teatrze” [T, s. 7], bohater wysyła mecenasowi Kraykowskiemu bukiet róż, a niedługo później powtarza gest, jeszcze wyraźniej precyzując jego znaczenie. Kupuje u kwiaciarki bukiet, a następnie rzuca mu „nieznacznie pod nogi parę nieśmiałych fiołków” [T, s. 8-9]. W tym miejscu swej interpretacji Zdzisław Łapiński przywołuje autorytet, czyli Marię z Collona Walewskich Wielopolską, która autorytatywnie stwierdza w poradniku *Obyczaje towarzyskie* z 1938 roku: „Kwiatów [...] ani słodczy nie posyła się mężczyznom (nie mówimy o aktorach i śpiewakach na scenie)”¹⁹.

Istotnie – bohater dokonuje płciowego przekroczenia. Wysyła bukiet róż, a następnie niewinne fiołki – mężczyźnie. I to nie zwykłemu mężczyźnie, lecz takiemu, który – co jest wielokrotnie podkreślane w noweli – całkowicie i bezboleśnie wpisanemu w genderowy i klasowy porządek świata. Mecenasowi wręcz przepelnionemu prestiżem, który z nienaganną elegancją odgrywa towarzyskie scenariusze. Ten właśnie starannie dobrany i przemyślany gest ma go zawstydzić czy upokorzyć. Zostanie potraktowany jak kobieta. Co więcej – jak kobieta, w której zakochany jest mężczyzna: „nieznacznie” bukiet „nieśmiałych” fiołków (warto zwrócić uwagę na stylistyczny rejestr) rzuciłby zapewne młodzieniec wybrance serca. Zatem bohater wybiera gesty mające odwrócić heteroseksualną normę i upokarzająco sfeminizować mecenas Kraykowskiego. A działania te mają, przypomnijmy, stanowić rodzaj mimetycznej zemsty, ekwiwalentu tego, co wydarzyło się dzień wcześniej. To „pastisz a nie parodia”²⁰. Tym samym można domniemywać, że w pierwotnej scenie upokorzenia aspekt genderowy również miał – przynajmniej w odczuciu bohatera – swe niebagatelne znaczenie.

Zatem inicjacyjna nowela opowiada o reakcji na upokorzenie – o zawstydzaniu tego, który zawstydził. O dziwacznej relacji między dwoma mężczyznami, której podstawą jest gra we wstyd. Gdy po raz pierwszy, jeszcze w teatrze, bohater nie zareagował alienacją czy agresją, lecz ekspozycją

19 M. z Collona Walewskich Wielopolska *Obyczaje towarzyskie*, Lwów 1938, s. 121, za: Z. Łapiński *Ja, Ferdynurke...*, s. 13.

20 Formuła Zdzisława Łapińskiego, która w kontekście brzmi następująco: „Czynności tancerza są jak przedrzeźnianie dokuczliwe i jak hołd bezinteresowne. Przedrzeźnianie jest szczególne, bo to tylko powtórka, wcale nie wyjaskrawiona, gestów mecenas, czyli w pojęciu stylistyki pastisz a nie parodia”, Z. Łapiński *Ja, Ferdynurke...*, s. 13.

grzeczności (uprzejme ukłony, niespodziewana prośba o podwiezienie tak-sówką) – ma poczucie wygranej w tej symbolicznej grze w afekty: „Niezwyczajny spokój czułem w sobie” [T, s. 7]. Potem jedynie rozwija i eskaluje tę strategię. Można jednak odnieść wrażenie, że po nieprzespanej nocy nieco przesuwają się na – nazwijmy rzecz, być może, na wyrost – „pozycję schizoidalną”. Oznacza to, że coraz wyraźniej obserwuje siebie jako przedmiot własnych działań (co od strony stylistycznej świetnie rymuje się z efektem groteski).

Wstyd i tożsamość

Czym jednak jest wstyd? Jak działa? Dlaczego czasami – jak w wypadku *Tan-cerza* – tak mocno? Silvan Tomkins, jeden z ojców teorii afektów, w swoistej inwokacji do studium diady „wstyd – upokorzenie”, pisze tak:

Jeśli rozpacz jest afektem wynikającym z cierpienia, to wstyd jest afektem wynikającym z poczucia braku godności, klęski, transgresji, wyobcowania. Chociaż strach przemawia do życia i śmierci, a rozpacz czyni świat doliną łez, to jednak wstyd uderza najgłębiej w ludzkie serce. Podczas gdy strach i rozpacz zadają ból, to zadane przez nie rany z zewnątrz penetrują gładką powierzchnię ego; ale wstyd jest odczuwany jako wewnętrzna udręka, choroba duszy. Nie ma znaczenia, czy osoba upokorzona była zawstydzana gromkim śmiechem, czy atakowała sama siebie. W każdym z tych zdarzeń osoba czuje się naga, pokonana, bezwartościowa i bez godności.²¹

Sedgwick wraz z Adamem Frankiem dokonała edycji i wyboru z pism mało znanego harwardzkiego psychologa, by szukać myślowych ścieżek wyjścia z dominujących wzorów psychoanalizy Freudowskiej (i jej dwójkowego opisu Eros – Tanatos) oraz zwłaszcza Lacanowskiej²². W tym sensie teoria

21 S. Tomkins *Shame – Humiliation and Contempt – Disgust*, w: *Shame and its Sister. A Silvan Tomkins Reader*, ed. E. Kosofsky Sedgwick, A. Frank, Duke University Press, Durham–London 1995, s. 133. [przeł. – B.W.].

22 „Uzasadnione byłoby uznanie różnych dwudziestowiecznych języków teoretycznych za ujęcie zbliżone do tego opisanego: próby oczyszczenia z ekscesu ciała, myśli i uczuć przez ograniczenie wielorakiego, esencjalistycznego ryzyka reprezentacji analogowej do jednej, skrycie esencjalistycznej pewności tego czy innego trybu włącz/wyłącz. Lacanowski rachunek fallicznej obecności lub jego braku byłoby tutaj najjaśniejszym przykładem, ale struktura ta wyraźna jest również w krytyce stanowiska Lacana [...]”, E. Kosofsky Sedgwick, A. Frank *Wstyd w czasie*

afektów Tomkinsa mogła spełnić tę funkcję – tym bardziej że autor całkowicie naturalnie i bez wstępnie przemyślanych pozycji antyhomofoobicznych unika w swych rozważaniach „heteroseksistowskiej teleologii” (czyli całkiem inaczej niż Freud i Lacan)²³. Nie zakłada zatem koniecznego heteronormatywnego ideału, choćby w bardzo odległym horyzoncie, do którego podmiot, chcąc nie chcąc, powinien zmierzać. Tomkins uznaje wstyd za jeden z prototypów czy też afektów prymarnych. Natomiast Sedgwick, jako jego komentatorka i interpretatorka, podkreśla związek między odczuwaniem wstydu i interpelowaniem tożsamości. A przecież to właśnie przydarzyło się – przywołajmy to *dziwaczne* określenie – „tancerzowi”. Zadany wstyd interpelował tożsamość, której sens nadawał wyłącznie tenże negatywny afekt.

W eseju o *The Art of Novel* Henry’ego Jamesa Sedgwick pisze:

Między innymi poprzez zakłócenie identyfikacji, wstyd stwarza tożsamość. A właściwie wstyd i tożsamość pozostają w dynamicznej relacji do siebie nawzajem, jednocześnie dekomponującej i ustanawiającej, ponieważ wstyd jest zarazem szczególnie zaraźliwy i wyraźnie indywidualizujący.²⁴

Tancerz, pozostajmy przy tym *dziwacznym* określeniu, jako podmiot jednak męski powinien identyfikować się z innymi mężczyznami, w tym zwłaszcza z tak szczególnym, idealnym jego przedstawicielem. Ale nic takiego się nie dzieje. Przeciwnie, bohater wyraźnie nie identyfikuje się z hegemonicznymi modelami męskości (zresztą nie tylko w tej noweli). I chyba najwyraźniej widać to właśnie w tytułowym określeniu: tancerz – konotujący przegięcie twardych męskich zachowań, które mają stać w opozycji do wzorów męskości prezentowanych przez mecenasa Kraykowskiego.

Co w takim razie można powiedzieć o tożsamości samego bohatera? Jak zauważa Sedgwick, najbardziej konwencjonalne rozróżnienie między wstydem a poczuciem winy (jakkolwiek Tomkins nie naciska bardzo na ostrość tej dychotomii), zakłada, że wina wypukła, to co zrobiliśmy, natomiast wstyd

cybernetycznej analogii. Czytając Silvana Tomkinsa, w: *Pamięć i afekty*, red. Z. Budrewicz, R. Senczyk, R. Nycz, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2014. Artykuł jest polskim tłumaczeniem wstępu do wyboru pism Tomkinsa *Shame and its Sisters*.

23 E. Kosofsky Sedgwick, A. Frank, *Wstyd w czasie...*, s. 32.

24 E. Kosofsky Sedgwick, *Shame, Theatricality...*, s. 36.

wyostrza to, kim jesteśmy²⁵. Nie chodzi jednak o to, jak podkreśla badaczka, że wstyd „jest miejscem w którym tożsamość jest najbezpieczniej przywiązana do esencji, lecz jest miejscem w którym *pytanie* o tożsamość ujawnia się w sposób najbardziej oryginalny i najbardziej relacyjny”²⁶.

Być może w tym miejscu nie są istotne subtelne rozróżnienia teoretyczne, w tym również te między esencjonalnym a konstruktywistycznym podejściem do tożsamości. Być może warto jedynie zauważyć, że w inicjalnym opowiadaniu debiutanckiego tomu Gombrowicza wstyd wyjawia poczucie tożsamości głównego bohatera. Tożsamość tancerza, odmienca, epileptyka (a zatem kogoś o zachwianej normatywności motorycznej), dziwadła. Gdyby przenieść tę enumerację na moment do języka angielskiego, to na końcu powinno paść słowo: *queer*. Tym bardziej, że związek między tożsamościami nieheteroseksualnymi a piętnem²⁷ i wstydem ma długą bibliografię.

Co zatem robi bohater – jak rozgrywa swoją partię, jak zawstydzia mecenasa, sam będąc przezeń zawstydzony jako zbyt niefrasobliwy, rozlatany, niemęsko bezczelny, po prostu *too flamboyant*? Można by rzec – teatralnie. Każdy kolejny atak, bo przecież bohater uprawia swego rodzaju stalking, wygląda jakby rozgrywał się na scenie – z własnym scenariuszem i z odpowiednimi rekwizytami²⁸.

Najpierw, jeszcze w teatrze, grzeczny ukłon w kierunku mecenasa Kraykowskiego, gdy wydawało się, że bardziej prawdopodobne byłoby splunięcie. Potem, równie uprzejma, prośba o podwiezienie taksówką, co uwypukliło teatralną niestosowność, postępowanie całkowicie wbrew intuicyjnemu scenariuszowi zawstydzenia. Wydawałoby się przecież, że bohater już dawno powinien uciec zgodnie z wektorem afektu, ale pamiętajmy, że „w ostatniej chwili (błogosławię ją, tę chwilę)” [T, s. 6], postanowił zostać.

Po nieprzespanej nocy plan działania-zawstydzania zdołał się wykryształizować. Bohater wysłał bukiet róż, wykorzystując jeden z najsilniejszych

25 Tamże, s. 37.

26 Tamże.

27 Ironiczna i bolesna opowieść o piętnie to przecież drugie w kolejności opowiadanie Gombrowicza – *Krótki pamiętnik Jakuba Czarnieckiego*.

28 Kwestię teatralności i performatywności (także w kontekście teorii postkolonialnych i *queer*) w późnych utworach Gombrowicza przedstawia najwyraźniej: M. Goddard *The Performativity and the Theatricality of Form in Gombrowicz's Theatre and Postwar Novels*, w: tegoż *Gombrowicz, Polish Modernism and the Subversion of Form*, Purdue University Press, West Lafayette 2010, s. 65-105.

scenariuszy zawstydzania: płciowy. Bukiet czerwonych róż wysłał się, jak już zdołaliśmy ustalić – kobiecie, a zwłaszcza kobiecie adorowanej, zgodnie ze wszystkimi szczegółami heteroseksualnego scenariusza. Mecenasy Kraykowski zostaje potraktowany jak kobieta, co niewątpliwie ma go upokorzyć. Bohater śledzi mecenasa z dużą dozą zaangażowania i trudno definiowalnej pasji. „O, godzinami mógłbym wpatrywać się w to miejsce na jego szyi, gdzie kończą się włosy linią i następuje biały kark” [T, s. 8]. Ta szczególna fetyszyzacja fragmentu ciała konotuje coś niemal więcej niż fascynację. To właściwie znak zakochania, jak pisał Roland Barthes w podrozdziale *Mały punkcik na nosie* swych *Fragmentów dyskursu miłosnego*²⁹. Fetyszyzująca synekdocha obiektu pragnienia. Niedługo później – bohater nie zdążył doczekać się „efektu róż” – postanawia rzecz przyspieszyć i rzuca mecenasowi pod nogi wspomniane wyżej fiołki. Ten teatralny gest powinni wykonywać nieśmiali młodzieńcy w stosunku do pensjonarek, a nie tancerze w stosunku do mecenasów. Zachwianie heteroseksualną normą ma oczywiście za zadanie zawstydzić Kraykowskiego. Stalking trwa. Następna jego odsłona następuje w restauracji, zatem miejscu publicznym, w wyjątkowo uteatralizowanej formie. Tu dokonuje się arcydzieło mimetyzmu, performance naśladowania. Mecenasy zamawia:

– Zakąski, kawior... majonez... pularda... Ananas na wety – czarna kawa, pommard, chablis, koniak i likiery.

Zadysponowałem.

– Kawior – majonez – pularda – ananas na wety – czarna kawa, pommard, chablis, koniak i likiery. [T, s. 9]

Wcześniej mecenasy nie obdarzał bohatera cieniem zainteresowania, teraz już prawdopodobnie musi, bo – tego tekst do końca jasno nie eksplikuje – słyszy zaczepkę. A dokładniej: parodię zachowań posażnego, wyrafinowanego towarzysko i naturalnie bezpretensjonalnego³⁰, bo pewnego swego miejsca w mieszczańskim porządku świata, mężczyzny. Ale w tym zachowaniu jest przecież coś więcej, swoisty relacyjny, genderowy naddatek. Zgodnie ze stereotypem chłopcy ciągną za włosy dziewczynki, by zwrócić na siebie uwagę i wyrazić swój dwuznaczny afekt („kto się czubi, ten się lubi”).

29 R. Barthes *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. i postł. M. Bieńczyk, wstęp M.P. Markowski, KR, Warszawa 1999, s. 67-71.

30 „Jak wspaniale się nachyla! Jak zręcznie i umiejętnie przyrządzał sobie cocktail! Jak elegancko, z wykałaczką w zębach, żartował!” [T, s. 10].

Na tej samej zasadzie bohater zwraca na siebie uwagę mecenasa, choć finansowy koszt powtórzenia tej niemal eufonicznie smakowitej enumeracji – był duży. Powiedzmy wprost – gdybyśmy przez moment zapomnieli o początku noweli, czyli o tym, co połączyło bohatera z mecenasem, musielibyśmy uznać, że relacja ta przyjmuje dziwne podobieństwo do zakochania, ze wszystkimi stereotypowymi symptomami tego stanu (drżące oczekiwanie na pojawienie się obiektu, niebyt rozumne zwracanie na siebie uwagi, kosztowne prezenty, synekdochalna fetyszyzacja fragmentów ciała ukochanego obiektu³¹).

Kolejne teatralne sceny zawstydzania mecenasa tylko utwierdzają ten dziwny efekt. Następnym elementem stalkingu będą przecież zakupy napoleonek specjalnie dla Kraykowskiego, poprzedzające jego pobyt w cukierni. Ukochany obiekt zostaje zmuszony do przyjęcia prezentu, choć zdecydowanie wbrew własnej woli. A tym samym – zawstydzony niechcianą miłością, ukarany podejrzaną adoracją. Z perspektywy psychotyzującego, lecz ironicznego bohatera-narratora wyglądało to jednak jak zakochanie: „Lecz nie będę tu opisywał wszystkiego, bo zresztą, czyż można opisać wszystko? To było morze – od rana do wieczora, a także często i w nocy. Było dzikie, jak na przykład, gdy raz usiedliśmy naprzeciwko siebie, oko w oko, w tramwaju; i słodkie, gdym mógł oddać jakąś przysługę – a czasem i śmieszne. Śmieszne, słodkie i dzikie? – tak [...] [T, s. 12].

Mecenas, rzecz jasna, wszystkie działania rozumie jako strategię zemsty w związku z czym reaguje tak, jak można było się spodziewać, że zareaguje – agresją. Chce pobić naszego tancerza laską. Lecz w jego nasączonym negatywnością odwróconym świecie – tu właśnie następuje kulminacja rozkoszy:

Nie mogłem mówić. Byłem szczęśliwy. Przyjąłem to w siebie jak komunię i zamknąłem oczy. Tylko w milczeniu – nachyliłem się i nadstawiłem pleców. Czekałem – i przeżyłem parę chwil doskonałych, jakie dane być mogą jedynie komuś, kto już zaprawdę niewiele dni ma przed sobą. Kiedy się wyprostowałem, odchodził prędko, stukając laską. Z sercem przepełnionym, w nastroju łaski i błogosławieństwa wracałem pustymi ulicami. Za mało – myślałem – za mało! Jeszcze – jeszcze więcej! [T, s. 14]

31 Na dowód przywołajmy jeszcze ten sensualny fragment: „[...] podpatrywałem go przez szybę wystawową, jak stojąc przy bufecie wsuwał je [napoleonki] do ust ostrożnie, by nie powalać się kremem, a potem oblizywał delikatnie palce lub wycierał serwetką” [T, s. 12].

Adoracja ukochanego obiektu kończy się zatem – tak jak powinna się skończyć – spełnieniem. Orgazmiczną rozkoszą o charakterze zdecydowanie masochistycznym. To, co miało sprawiać ból, zamienia się w rozkosz. W tym miejscu warto nadmienić, że masochizm, jeden z psychologicznych wynalazków przełomu wieku, zaczerpnął nazwę od nazwiska Leopolda von Sacher-Masocha urodzonego we Lwowie, austrowęgierskiego autora powieści *Wenus w futrze*. Nieco wbrew jarmarcznym okładkom, w którą ją często opakowywano³² (co na zasadzie decorum miało ją łączyć z tzw. gatunkami niskimi) – jest to bardzo subtelna opowieść o romantycznej miłości. W ten sposób czytał ją też Gilles Deleuze jako autor głośnego eseju *Coldness and Cruelty*³³ (a zatem: *Chłód i okrucieństwo*). Deleuze interpretuje tę powieść przez pryzmat swoistego kontraktu miłosnego między Wandą i jej ukochanym. Wizja masochizmu, jaka wyłania się z opowiadania (a ta kwestia w *Tancerzu* powróci jeszcze dwukrotnie), współgra z Deleuzjańskim masochizmem: to próba zadziergnięcia kontraktu między bohaterem i fascynującym, lecz chłodnym i okrutnym mecenasem. To kontrakt masochistyczny zbudowany na pierwotnym wstydzie, który później jest odtwarzany i proliferowany. Nie jest to jednak sadomasochizm. W koncepcji Deleuze'a sadomasochizm właściwie nie istnieje; czy inaczej – nie istnieją komplementarne i uzupełniające się pozycje masochistyczna i sadystyczna. Przeciwnie, to zupełnie różne kontrakty. I tak też jest u Gombrowicza: tancerz chce związać ze sobą mecenasa masochistycznym kontraktem, a ten, rzecz jasna, przed tym związkiem ucieka. Nie dlatego, że nie jest „sadystą”, ale dlatego, że nie jest zainteresowany.

Signum masochistycznej rozkoszy pojawi się w noweli jeszcze dwukrotnie: raz, gdy bohater podbiegnie do mecenasa, nadstawi grzbiet i nie дочека się razów³⁴, a po raz ostatni w wygłosie opowiadania, gdy w pogoni za swym obiektem, już w Karpatach Wschodnich chce umrzeć z wycieńczenia i wrażenia, a swego trupa natomiast (i na tym ma polegać ostateczna zemsta i rozkosz) każe odesłać Kraykowskiemu.

32 Patrz np. okładka wydania L. von Sacher-Masoch *Wenus w futrze*, Wydawnictwo „Res Polona”, Łódź 1989.

33 W angielskim tłumaczeniu: G. Deleuze *Coldness and Cruelty*, w: *Masochism. Gilles Deleuze "Coldness and Cruelty" and Leopold von Sacher Masoch "Venus in Furs"*, trans. J. McNeil, A. Willm, Zone Books, New York 1991.

34 Tu chyba najwyraźniej odsłania się po deleuzjańsku masochistyczna rozkosz: „Istotnie wychodzi [Kraykowski] po paru minutach z dwoma panami, a wówczas zbliżam się i, milcząc, nadstawiam grzbiet. [...] Przytykam oczy, tulę ramiona i czekam ufnie – lecz nic nie spada” [T, s. 16].

A jednak masochistyczne fantazje w fabularnym rozwoju noweli łączą się z jednoczesnym aranżowaniem emocjonalnego trójkąta. Na początku relacja była „dwójkowa”, łączyła negatywnym afektem tancerza z mecenasem. Szybko jednak bohater aranżuje trójkąt. Słowo „aranżować” jest tu chyba najbardziej adekwatne, gdyż bohater dosłownie usiłuje włączyć do gry kobietę. I to nie żonę mecenasa, lecz doktorową, bo wyczuwa – niczym najczulszy barometr – w którym kierunku podążają pragnienia jego obiektu.

Trójkąty nie wydają się niczym niezwykłym prozie miłosnej. Przeciwnie – w klasycznej pracy René Girarda *Prawda powieściowa, kłamstwo romantyczne* – to właśnie trójkąt ma być uprzywilejowanym modelem w europejskiej prozie realistycznej. I między innymi na tej podstawie Eve Kosofsky Sedgwick w *Between Men* tworzyła pojęcie „męskiego pragnienia homospołecznego”. A jednak trójkąt aranżowany w *Tancerzu* dziwnie odbiega od klasycznego modelu Girardiańskiego. Tam męsko-kobieco-męski trójkąt miał polegać na tym, że ukochana agensa powinna być powiązana z innym mężczyzną, który mógłby być godnym rywalem. Wartość ukochanej wyznaczał rywal. Działania tancerza wyglądają niemal jak parodia tego modelu.

W pierwszym liście podmiot pisze z wyrzutem do doktorowej o Kraykowskim z miłosną fascynacją: „Czy pani nieczuła na te kształty, ruchy, modulacje, na ten zapach? Od czegoż pani jest kobietą? Ja, na miejscu pani, wiedziałbym, co do mnie należy, gdyby raczył tylko kiwnąć palcem na moje małe, nędzne, niemrawe, kobiece ciało” [T, s. 13]. W drugim liście dopisuje – a rzecz jest w opowiadaniu graficznie wyeksponowana – bardzo ważką adnotację: „Perfumy tylko «Violette». On to lubi” [T, s. 15].

Zatem tancerz niejako usiłuje uwspólnić obiekt (jednak w dużej mierze) erotyczny: mecenasa Kraykowskiego. Do tego właśnie potrzebna jest mu doktorowa. Stara się nawet – na zasadzie substytucji – podstawić siebie w jej miejsce. Takie działania niewątpliwe mają zawstydzić Kraykowskiego (z jednej strony feminizując perfumami Violette, z drugiej sugerując relację homoseksualną). Symboliczny zysk w tej grze (będącej mimo wszystko stalkingiem) jest obliczony na upokorzenie podmiotu uczuć. A wszystko to jest dokonywane przez coraz bardziej psychotyczny podmiot. Warto jednak zwrócić uwagę na to, że erotyczny męsko-męsko-kobiecy trójkąt różni się od Girardiańskiego. Girard zasadniczo dość bezkrytycznie zarysowywał model, nazwijmy go, patriarchalny. Dwaj mężczyźni-rywale powinni być zazdrośni o kobietę. W *Tancerzu* ten wzór zostaje postawiony na głowie. Młody Gombrowicz zachowuje się tak, jakby rozpoznawał ten klasyczny model

(Girardiański, zdroworozsądkowy, patriarchalny, normatywny) – a następnie go parodiował.

Zakończenie pierwszego opowiadania w debiutanckim zbiorze bardzo przypomina jedną z wygłosowych scen w ostatnim przedwojennym utworze Witolda Gombrowicza – w *Opętanych*, co można rozumieć jako rodzaj niezaplanowanej klamry. W *Mecenasie* podmiot w fantazji oddaje siebie **martwego** przedmiotowi swych uczuć, którego wcześniej związał z kobietą; w *Opętanych* natomiast Laszczuk oddaje siebie **związanego** kochankowi swojej kochanki. Męsko-męsko-kobiece trójkąty z masochistycznym przechyłem mają zatem znaczenie we wczesnym etapie twórczości Witolda Gombrowicza – bez względu na to, czy świadome, czy nie.

Jednak konkluzja tego etapu interpretacji nie powinna brzmieć, jak sądzę, że *Tancerz mecenasa Kraykowskiego* to zakodowane opowiadanie homoseksualne. Że to powieść o zazdrości pederasty, jak rzecz ujął Kazimierz Wierzyński we wspomnieniach Tadeusza Kępińskiego³⁵. Na pierwszy rzut oka wyłania się tutaj coś innego – jak model normatywny relacji między mężczyznami szybko i naturalnie przechodzi w „podejrzany”, „dziwaczny”, niezupełnie heteroseksualny. Opowiadanie zaczyna się przecież całkiem zrozumiale: oto starszy, stateczny, hegemonicznie zidentyfikowany mężczyzna dyscyplinuje młodszego, rozchełstanego, nieforemnego chłopaka. To oczywisty, kulturowo inteligibilny, rozpoznawalny w wielu narracjach wzór – od biologicznych (dominujący lew w stadzie), przez psychoanalityczne (figura ojca wobec syna), po antropologiczne (nowy porządek ustanawiany przez młode samce po koniecznym ojcobójstwie). Ta oczywista relacja u Gombrowicza bardzo łatwo, niejako naturalnie, jak we wstędze Möbiusa, przechodzi w relację dziwną. Dziwną, czyli *queer*.

Ta dynamika opowiadania dobrze koresponduje ze spostrzeżeniami Sedgwick z pracy *Epistemology of the Closet*. Męska homoseksualność niekoniecznie winna być rozumiana esencjonalnie (tu: zapalnikiem dziwacznej relacji jest przecież negatywny afekt); definicyjne granice nie są oczywiste, za to pełne niespójności, wypełniające dziury po kształtach męskiej heteroseksualności. Jak rzecz ujmuje autorka: „[...] konstrukcje nowoczesnej zachodniej męskiej tożsamości homoseksualnej nie są w pierwszej kolejności «esencjonalnie gejowskie»; przeciwnie (a przynajmniej także): są one jako odpowiedź i wypowiedź, blisko – choć zarazem pokrętnie – związane

35 T. Kępiński *Witold Gombrowicz i świat...*, s. 269.

z niespójnościami zawartymi implicite w nowoczesnej męskiej heteroseksualności”³⁶. „Taniec” wokół mecenasa Kraykowskiego można rozumieć jako swoisty emblemat tej tezy.

Abstract

Błażej Warkocki

ADAM MICKIEWICZ UNIVERSITY (POZNAŃ)

What Shame!: Prolegomena to Memoirs from a Time of Queer Immaturity

This article focuses on the short story ‘Lawyer Kraykowski’s Dancer’ from Witold Gombrowicz’s debut collection ‘Memoirs from a Time of Immaturity’ (later published under the title *Bakakaj* or *Bacacay* in the English translation). Warkocki reads this collection as a ‘memoir of negative affects,’ with the opening story being a story about shame. Drawing on Silvan Tomkins and Eve Kosofsky Sedgwick, Warkocki suggests that shame is an affect that interpellates the identity of the outcast and the misfit. Thus the short story represents a particular instance of queer performativity.

Keywords

queer, shame, affect, masculinity, Witold Gombrowicz, ‘Memoirs from a Time of Immaturity’

³⁶ E. Kosofsky Sedgwick *Wilde, Nietzsche i sentymentalne związki z męskim ciałem*, przeł. B. Warkocki, w: *Kamp. Antologia przekładów*, red. P. Czapliński, A. Mizerka, Universitas, Kraków 2012, s. 508.