

Barbara Pietkiewicz

Co nas chwyta za gardło?

psychoanalityczne uwagi na marginesie utworów Witolda Gombrowicza

W Dzienniku z roku 1957 Gombrowicz napisał:

„O! Jestem śmiertelnie zakochany w ciele! Ciało jest dla mnie decydujące. [...] ...Ach, jak bardzo potrzebuję tego uświęcenia poprzez ciało! [...] Moja metafizyka jest po to żeby staczała się w ciało...ciągle...prawie bez wytchnienia... jest jak lawina o naturalnej skłonności ku dołowi. Duch? Powiem, że największą dumą moją, jako artysty, nie jest wcale przebywanie w królestwie Ducha, a właśnie to, że nie zerwałem mimo wszystko z ciałem; i bardziej chlubię się tym że jestem zmysłowy, niż tym, że się znam na Duchu”

Dziennik 1957-1961, s. 124

Ale gdzież to ciało? Gdzie ta zmysłowość? Na kartach *Dziennika*, i owszem, czytelnik może się o nią otrzeć, ale na próżno zmysłowego dreszczu szukać przy lekturze utworów beletrystycznych autora beznamiętnie odbieranej, mimo swego tytułu, Pornografii (nie uwzględniam tu, oczywiście, podniecenia intelektualnego).

Główni bohaterowie najważniejszych utworów Gombrowicza (częstokroć jednocześnie narratorzy) zdają się wręcz ciała nie posiadać: zarówno z perspektywy zewnętrznej (opis lub odniesienia do tego, jak inni ludzie postrzegają ich cielesność), jak i wewnętrznej (odczucia bohatera). Ich zmysłowość - lub raczej jej brak - nie rezonuje w czytelniku. Nie słyszałam nigdy o kimś, kto zakochał się w Józiu, Witoldzie, Henryku czy Fryderyku. Trudno zakochać się przecież w bezcielesnym (i pozbawionym odczuć i uczuć) widmie. Powtórzę: a wszystko to przez to, że pierwszoplanowi bohaterowie autora Kosmosu nie mają ciała. Przepraszam: zagalopowałam się – bohaterowie Gombrowicza mają głowę i gardło, a czasem jeszcze do tego: ręce i skórę.

Model takiego typu bohatera ciągnie się już od wczesnej *Zbrodni z premedytacją* aż po *Kosmos*. Zdziwiająco plastycznie obraz takiej cielesności odmalowany został właśnie w

Zbrodni z premedytacją, w fantastycznej anegdocie, którą opowiada przy stole H - sędzia śledczy:

Pewna kobieta [...] zakochana po uszy w swym mężu, w pełni miodowych miesięcy, spostrzega w malinach, na talerzu małżonka, białego podługowatego robaczka – a trzeba wam wiedzieć, że mąż nienawidził nade wszystko tych ohydnych liszek. Zamiast go ostrzec patrzy z filuternym uśmieszkiem, a potem mówi – zjadłeś robaka. – Nie! Krzyczy przerażony mąż – Ależ tak – odpowiada żona i opisuje go – był taki a taki, tłusty, biały. Dużo śmiechu, przekomarzania [...]. A po tygodniu lub dwóch, żona wielce zdziwiona, gdy mąż chudnie, schnie, zrzuca wszystkie pokarmy, brzydzi się własną ręką, nogą [...] i już nie jeździ do Rygi, ale rzecz można – stale przebywa w Rydze. Wzrastający wstręt do siebie samego, okropna choroba! I pewnego dnia wielki płacz, straszny jęk, umarł nagle, zwymiotował siebie, pozostała tylko głowa i gardło, resztę zaś zrzucił do kubełka”. s.50, (podkr. B.P.)

Ten ekscentryczny obraz i sposób funkcjonowania ciała bohatera będzie jeszcze powracał w kolejnych utworach, choć Gombrowicz nie określi go już nigdy więcej tak jawnie, jak w przytoczonej wyżej fantazji. Na dodatek bohaterowie reprezentujący ten szczególny typ cielesności, tak samo jak ich prototyp („Pan od robaczka”), będą w pewnym sensie martwi. Bo jakim właściwie życiem może żyć czysta świadomość („głowa) obdarzona szczątkowym jedynie odczuwaniem („gardło”), którego to odczuwania - na dodatek próbuje jeszcze się wyprzeć - jako największej swojej słabości?! Odczuwanie cielesne funkcjonuje zresztą tu jedynie poprzez symboliczne symptomy neurotyczne i raczej nigdy nie schodzi poniżej szyi (usta sinieją lub pulsują, coś ściska go w gardle, pojawiają się nudności).

Ten typ bohatera (czyli „głowa z gardłem”) miewa też ręce (a przynajmniej ma je Witold z *Kosmosu*): dobija się nimi do drzwi, dusi kota, wkłada palec do (cudzych) ust, a nawet ustanawia symetrię ze sztucami względem rąk Leny przy stole. Ale ręce są tu raczej jego instrumentem, narzędziem oddziaływania na świat (także w sensie erotycznym), a nie częścią ciała, która czuje i może biernie podlegać analogicznym oddziaływaniom.

Oczywiście moje rozważania o „głowie przechadzającej się tylko na szyi”, z pewnego punktu widzenia brzmią absurdalnie i śmiesznie (choć nie jest to punkt widzenia ekscentrycznej psychoanalizy). Odczytujący utwory Gombrowicza filozofowie (por. na przykład artykuł Piotra Graczyka Porno-Grafia) dopatrują się w nich jedynie zbeletryzowanych opowieści o „świadomości”. Byłyby to więc w zasadzie dzieła filozoficzne zamknięte przez pisarza-oryginała w niecodziennej formie „powieści na niby”. Przyjęcie takiej perspektywy sprawia oczywiście, że domaganie się cielesności bohaterów wydawać się może nie na miejscu.

Zgodziłabym się może z tym punktem widzenia, gdyby nie stanowisko samego Gombrowicza. Przypomnijmy sobie, jakie uwagi czynił w swoim Dzienniku myśląc o niedawno wydanej Pornografii:

„[...] nowoczesna muzyka boi się melodii, gdy kompozytor, zanim jej użyje, musi wytrzebić z atrakcji, uczynić suchą. Nie inaczej – w literaturze – nowoczesny a szanujący się pisarz unika przynęt – jest trudny i woli odstręczać, niż kusić. A ja? Ja właśnie na odwrót, pakuję w tekst wszystkie smaczne smaczki, wszystkie urocze uroki, faszeruję podnieceniami i krasami, nie chcę pisania suchego, nie zachwycającego...szukam melodii najchwytniejszych...aby dojść, jeśli się uda, do czegoś bardziej jeszcze „biorącego”... (Dziennik 1957-1961, s. 247):

W tym samym Dzienniku Gombrowicz niejednokrotnie wyrażał też swoje niezadowolenie z faktu, iż krytycy piszą o jego twórczości przeważnie w kategoriach: „filozofia Gombrowicza”, „siatka pojęć Gombrowicza”, „psychologia społeczna Gombrowicza”. A nie uważał się przecież za filozofa ani naukowca, lecz artystę. Twierdził, że w przeciwieństwie do tamtych - sam poznaje świat i tworzy „na gorąco”, a nie „na zimno”.

No cóż: krytycy nadal nie stronią od chłodnych analiz. Zresztą Gombrowicz sam ich chyba do tego sprowokował, dając usystematyzowane wykłady ze swojej „filozofii” oraz przybliżając swoją „siatkę pojęć” na kartach tego samego Dziennika (i wywiadów udzielonych samemu sobie znanych po tytule „Testament”).

Zimny intelektualista, któremu marzy się, że jest gorący? A może tylko jeszcze jedna gra z czytelnikiem? Jest to niewątpliwie jedna z najciekawszych antynomii osobowości tego pisarza. Zdaje się, że Gombrowicz-pisarz (o jego życiu prywatnym wolę się nie wypowiadać)¹ nie potrafił nawiązać kontaktu z cielesnością, zmysłowością, z czymś, co Bataille nazywał pełnią erotyzmu - ale jednocześnie, w sposób jak najbardziej zachłanny, tego kontaktu pragnął, wokół niego krążył, eksperymentował jego z różnymi wersjami (mentalnymi tylko, niestety) Było to niezwykle intensywne pragnienie cielesności, pragnienie zmysłowości. Gombrowicz mylił je być może czasem z samą cielesnością i zmysłowością. Choć, nie byłabym tak pochopna w tym osądzie: znamienne są w rozpoczynającym artykuł cytacie z Dziennika słowa: „mimo wszystko” (największą dumą moją, jako artysty, nie jest wcale przebywanie w królestwie Ducha, a właśnie to, że nie zerwałem mimo wszystko z ciałem.”) W słowach tych wyczuwalne są wiadome tylko samemu W.G. jakieś wewnętrzne zmagania, cierpienia, przeszkody i wyrzeczenia, których zapewne zaznał w tej dziedzinie...

Jak już wspomniałam, cały szereg bohaterów autora Pornografii jawi mi się jako myślące i postrzegające świat głowy, których jednak nie można utożsamiać jedynie z samą świadomością, chociażby ze względu na ich szczątkowy kontakt z własną cielesnością za pośrednictwem gardła. Zarazem jednak cielesność jest obsesją każdego z nich. Próbują więc nawiązać z nią bezpieczny, to jest: pośredni kontakt. Myśl o bezpośrednim (jakże upragnionym) kontakcie ze zmysłowością wywołuje w nich silny lęk.

¹ Byłoby to nie tylko niedelikatne i niezgodne z wolą Artysty, ale i niemądre.

„Psychoanaliza! Diagnozy! Formułki! Ja bym ugryzł rękę psychiatry, któremu by się zachciało wypatroszyć mnie z mojego życia wewnętrznego – nie w tym rzecz by artysta nie miał kompleksów, a w tym, by kompleks przetworzył na wartość kultury. Artysta według Freuda, to neurotyk, który sam się leczy – a z tego wynika, że nie może wyleczyć go kto inny.”
Dziennik I 223/224

„Kombinował on długo, jak by za moim pośrednictwem zażyć wrażeń, których sam skosztować nigdy by się nie odważył – podobnie jak pewna Angielka, która umieszczała robaczka w pudełku od zapalek i rzucała go w wodospad Niagary” s. 97 (*Przygody*, s. 97)

Bohaterowie tego typu nawiązują kontakt z erotyzmem i innymi (prawdopodobnie pochodnymi od erotyzmu) ekscytacjami za pomocą instrumentalnego użycia do tego celu innych osób i ich cielesności. Zazwyczaj jest to kontakt przypominający eksperyment, zaaranżowany przez bezcielesnego bohatera - wręcz wyreżyserowany przez niego. Wprost mówi się o tym dopiero w *Pornografii* (Fryderyk jako reżyser). Motyw ten powtarza się jednak począwszy od najwcześniejszych opowiadań z tomu „Pamiętnik z okresu dojrzewania” aż po „Kosmos”.

Pokrótkie chciałabym przyjrzeć się kilku dobitnym przykładom². Pochodzą z wczesnej, przedwojennej twórczości Gombrowicza. Wybrałam do analizy właśnie te opowiadania, między innymi dlatego, iż dowodzą one, iż specyficzny sposób podejścia Gombrowiczowskiego bohatera do własnego ciała (brak kontaktu z nim) i własnej zmysłowości, nie może mieć raczej ścisłego związku z obsesją starzejącego się ciała, gdyż napisał te opowiadania dwudziestokilkuletni pisarz.

Przygody to opowieść, a właściwie fantazja z pogranicza snu i jawy, w której motyw doznawania czegoś za cudzym pośrednictwem jest zupełnie jawny, a nawet wielokrotnie powtarzany i podkreślany. Pojawia się tutaj metafora szczególnego rodzaju eksperymentu mentalnego, polegającego na zgłębianiu „mrocznego dna doświadczenia” za pomocą drugiej osoby (a właściwie jej ciała) jako „sondy”. Motyw ten przedstawiony jest najbardziej dosłownie w jednej z wieku przygód bohatera, w której został spuszczonej przez

² interpretacje te nie wyczerpują oczywiście sensu tych utworów, lecz eksponują tylko wątek ważny z punktu widzenia mojego wywodu.

swojego prześladowcę („białego Murzyna”) w wydrążonej żelaznej kuli na dno największej głębinie oceanu:

„A co do Murzyna, to widać paliła go ciekawość (nie jego jednego), co też tam jest na spodzie – i nawiedzała go dręcząca myśl, że kraina ta jest mu na zawsze nieosiągalna, że zimna, skalista okolica obca jest jego uściskom i podczas, gdy on płynie na powierzchni, ona jest w głębinach sobie. Więc nic dziwnego, że chciał się *dowiedzieć*, i jutro o tej porze...jutro rzeczywiście będzie *wiedział*, poprzez siedemnaście kilometrów wody, że ja się tam wije na dnie, i nie okazując zewnątrz, będzie posiadał tajemnicę głębi – zapuściwszy mnie jak sondę aż na sam dół.” S. 101

Czyżby bohaterowie wykreowani przez Gombrowicza pełnili w jego życiu psychicznym funkcje tego typu sondy?

Główny bohater i zarazem narrator opowiadania *Tancerz mecenasa Kraykowskiego* to osobnik mający bardzo słabe związki z życiem i jego „używaniem” (choroba, słabość ciała i charakteru, izolacja). Być może na skutek swojej epilepsji, a raczej może korzystając z choroby jako usprawiedliwienia – żyje niejako poza swoją cielesnością. Wystarcza mu przebywanie w świecie wyobraźni – tak można interpretować jego 34-krotny udział (w charakterze widza) w spektaklu „Księżniczka Czardaszka”. Oto jednak nadarza się lepsza okazja: brutalne potraktowanie go przed kasą operetki przez niezwykle żywotnego i w życiu zadomowionego mecenasa Kraykowskiego – daje Tancerzowi szansę na o wiele bardziej ekscytującą, od dotychczas używanej, namiastkę życia. Imaginacyjny związek Tancerza z mecenasem -związek, który zresztą nosi więcej znamion identyfikacji z mecenasem niż masochistyczno-sadystycznej gry – śledzenie Kraykowskiego, składanie mu hołdów, „ułatwianie życia” – daje epileptykowi coś więcej niż tylko towarzyszenie w wyobraźni bohaterom operetki. Jego idol - mecenas żyje naprawdę, jest postacią z krwi i kości. Decydująca w obraniu obiektu namiętności wydaje się jego „witalność” (zdolność do korzystania z przyjemności życia). Tancerz boi się żyć naprawdę - mecenas żyje pełną piersią (a przynajmniej do czasu, kiedy zmuszony jest uciec przed swym wielbicielem...). Tancerz

zaczyna więc posługiwać się mecenasem, aby w ten pośredni sposób, dzięki identyfikowaniu się z nim w wyobraźni, zakosztować za pomocą jego ciała - życia i jego rozkoszy. Identyfikowanie się epileptyka z żywotnym mecenasem odbywa się zresztą poza świadomością Tancerza - świadome jest tylko uwielbienie, z nutką masochizmu w tle. Utożsamianie się z mecenasem (a raczej jego ciałem) widać jednak w strukturze i formach językowych opowiadania, np. : „[mecenas] wypił też masę wina, aż zaczęło mi się kręcić w głowie” (podkr. B.P.)

Jednak, nawet w tak pośredni sposób, Tancerz nie był w stanie zasymilować aż tak wielkiej ilości rozkosznych napięć, jakie wiązały się z używaniem życia przez mecenasa Kraykowskiego. Ciało epileptyka zareagowało w końcu - w nieprzypadkowym momencie-ekstатыcznym i śmiertelnym zarazem wyładowaniem, chorobliwą namiastką rozkoszy.

I potem...ach, to było kosmiczne, nie wytrzymałem – jakby wszystkie moce świata spięły się we mnie świętym szaleństwem, jakby potworny stos, stos elektryczny, stos pacierzowy, czy stos ofiarny, użyczył mi strasznego wstrząsu [...] złapało mnie raz, drugi, trzeci, ścięło mnie z nóg i zatańczyłem, jak jeszcze nigdy, z pianą na ustach, w drgawkach i konwulsjach – bachiczny taniec”. s. 14-15

Tancerz zresztą przeczuwał jakby erotyczne potencjały swojej choroby, gdyż już wcześniej nazywał (omyłkowo czy też świadomie?) swoje ataki: tańcem św. Walentego, a nie: św. Wita. Do „tańca” nawiązuje też prawdopodobnie tytuł opowiadania.

Tancerzowi chodziło zatem w relacji z mecenasem o pośrednie przeżywanie przyjemności, na którą on sam z racji swej rachitycznej konstytucji cielesnej, duchowej i społecznej - nie mógłby sobie nigdy pozwolić. Sam tancerz zresztą anonduje (lojalnie?) mecenasowi swoje chęci i zamiary wobec niego - tuż po wyjściu z operetki. Robi to za pomocą pewnej-nieświadomie zapewne przez niego użytej- metafory. W chwili, gdy mecenas ma już wsiadać do taksówki, słyszy z ust swojego nowego wielbiciela: „może byłby pan łaskaw podwieźć mnie kawałek, ja tak lubię dobrą jazdę!”. Mecenas, oczywiście, nie zgadza się. Tancerz

towarzyszy więc odtąd mecenasowi w jego przyjemnej „jeździe” jako „podwożony” bez pozwolenia.

Metafora „dobrej jazdy”, „ostrej jazdy”, a konkretnie: „jazdy na całego” powtarza się w podobnym kontekście w innym opowiadaniu z tego samego tomu, to jest w *Zbrodni z premedytacją*. Sędzia śledczy H. na pozór wydaje się człowiekiem o innej niż Tancerz strukturze charakteru. Jednak mimo swego dominującego stylu bycia – prawdopodobnie jest osobą, której związki z rzeczywistością przebiegają raczej na płaszczyźnie mentalnej niż realnej. Ciągi swoich skojarzeń i myślowe konstrukcje projektuje na świat rzeczywisty. Projekcje te w niektórych okolicznościach (jak na przykład podczas fatalnej wizyty w domu państwa K.) są na tyle silne, że są w stanie zwyciężyć dane percepcji: H. uznaje zastanego tam nieboszczyka za uduszonego przez kogoś, choć brak dowodów, a nawet poszlak materialnych („nietknięta szyja”). Owe projekcje sędziego H. i przymus ich rzutowania na rzeczywistość nie są oczywiście przypadkowe, to znaczy obojętne wobec libido. Krążą wokół jądra, które określić można psychoanalitycznie jako zakazaną i jednocześnie ekstremalnie ekscytującą rozkosz. Została ona tutaj metaforycznie nazwana przez sędziego jako „jazda na całego” (czyli oddanie się czemuś bez reszty, z zapamiętaniem, bez jakichkolwiek hamulców). Sędzia rozkoszuje się „tą jazdą” pośrednio – to jest poprzez wyobrażenie sobie syna zmarłego właśnie w tej roli – to jest jako tego, który „pojechał na całego” dusząc ojca. Sędzia H. widzi go jednak jako mordercę, dokonującego tego aktu w afekcie – a więc w nieplanowanej chwili absolutnej utraty kontroli nad sobą. Błyskotliwa dwuznaczność tytułu (*Zbrodnia z premedytacją*) polega więc na tym, że choć sugeruje się tu dokonanie zbrodni w afekcie (a więc nieplanowanej, bezmyślnej i niekontrolowanej), to jednak jest ona jednocześnie zbrodnią z premedytacją, gdyż uprzednio wymyślił ją i zaplanował (premedytacją) sędzia H. Cóż z tego, że ex post? Była to więc jego zbrodnia, tyle że wykonana w wyobraźni za pomocą innego wykonawcy, cudzych rąk - tu: syna zmarłego. A jakby tego

jeszcze było mało: zbrodnia zostaje zaszczerpiona następnie w wyobraźni wyimaginowanego mordercy (na bazie jego poczucia winy za okoliczności śmierci ojca oraz naturalnej u syna ambiwalencji uczuć wobec rodzica), a nawet odegrana na koniec w rzeczywistości. „Jazda na całego” to zatem metaforyczne określenie całkowitego poddania się (oddania) dzikim popędom impulsom, poza kontrolą, poza myśleniem, poza mentalną obserwacją. W poprzedniej historii szło głównie o impulsy erotyczne (Tancerz przeżywa kulminacyjną ekstazę bachiczno-epileptyczną, gdy kochanka oddaje się mecenasowi w parku), tutaj - o impulsy agresywne.

Tak więc sędzia H., podobnie, jak poprzednio Tancerz, posłużył się ciałem innej osoby do uzyskania takiej satysfakcji o charakterze popędom, po której sięgnięcie nie mógłby zdobyć się sam z własną osobą w roli głównej (nawet w wyobraźni!). On sam (sędzia H.) potrafił dotykać tylko martwych ciał: metodycznie i urzędowo, bez śladu namiętności, potrzebnej nawet do zostawienia śladów duszenia na szyi trupa.

Historia, która zdarzyła się w domu państwa K. posiada ponadto jeszcze jeden wyrafinowany smaczek. Warto o nim wspomnieć. Otóż, „narzędzie” sędziego H. – czyli rzekomy morderca ojca – Antoś – także cierpiał na pewien rodzaj zahamowania wobec „jazdy na całego”. Mam na myśli jego szeroko rozumiany stosunek do impulsów popędowych, zdolność do poddawania się uczuciom i pragnieniom. Ten młody mężczyzna został przedstawiony jako człowiek silnie kontrolujący emocje: tłumiący ekspresję, a pewnie i przeżywanie uczuć, zamknięty w sobie. Ingerencja sędziego H. ma więc w tym wszystkim także perwersyjny posmak interwencji psychoterapeutycznej (sic!). Dzięki panu H. Antoś przełamuje w sobie to zahamowanie – i dlatego, być może, przyznanie się do wyimaginowanej zbrodni sprawia mu pewien rodzaj rozkoszy - rozkoszy nierozzerwalnie wiążącej się z przekraczaniem wewnętrznych zahamowań. Można powiedzieć, że to przyznając się do wszystkiego,

czego chciał do niego sędzia - a nie mordując - Antoś wyzbył się wszelkich hamulców, wszelkiej kontroli (między innymi: mentalnej) - a więc: „pojechał na całego”.

Motywy posługiwania się cudzym ciałem w celu doznawania pośredniej rozkoszy przez pozbawiony poniekąd własnego ciała podmiot bohatera - występuje także w późniejszych utworach Gombrowicza. W sposób najbardziej jaskrawy: w Pornografii, aluzyjnie także w Kosmosie. Nie będę tego jednak szczegółowo omawiać w tym miejscu.

Jak już było powiedziane: bohaterowie Gombrowicza na ogół ostrożnie dawkują sobie erotyczne przeżycia. Pozwalają sobie na nie na tyle, aby nie dać się im sobą zawładnąć, nie dać się im pochłonąć. Za wszelką cenę usiłują zapanować zarówno nad erotycznym obiektem, jak i nad jego oddziaływaniem na własną osobę. Zresztą dosyć łatwo to uczynić, kiedy bohater zwraca się ku obiektowi tylko intelektualizującą (a pozbawioną ciała) głowę.

Jednakże jest pewna luka w tej konstrukcji. Coś wymyka się spod kontroli. Jest to obszar gardła (ortodoksyjny psychoanalityk powiedziałby, że wymyka się w ogóle cała sfera oralna – bo chodzi też o usta i żołądek). Gardło bohatera to autonomiczny obszar, nad którym jego intelekt i wola zapanować nie potrafią, bo gardło zawsze ulega urokowi.

Najbardziej jawnie mówi się o tym w Ferdydurke. A konkretnie - rozdziałach o perypetiach Józia z Nowoczesną Pensjonarką i jego słabości (miłości?) do niej. Otóż: za każdym razem, kiedy mowa o cielesnych odczuciach i wrażeniach (a zarazem tak tylko anonsowanych uczuciach), które Zuta swoim nowoczesnym wdziękiem wywiera na Józiu – konsekwentnie pojawia się ta sama metafora: „ściskania w gardle”, „dławienia w gardle” czy nawet „bycia złapanym” lub „duszonym za gardło” (w kilku wariantach językowych). Warto, na marginesie zauważyć, że Gombrowicz zdaje się nie posługiwać się tą metaforą w sposób całkowicie kontrolowany (a przynajmniej na etapie Ferdydurke; inaczej jest już chyba w Kosmosie). Gardło nie zostało zautonomizowane jako część „siatki pojęć Gombrowicza” (proszę wybaczyć tę ironię). Kto wie, czy w ogóle zauważył, że tą samą metaforą posłużył się w

opisach uczuć Józia do Pensjonarki aż kilkanaście razy? (zliczenie bardziej dokładne pozostawiam badaczom innego typu; bo chyba nie o liczby tu chodzi?). Tak więc: w okolicach gardła dopada Józia urok nowoczesnej Pensjonarki. Oto kilka przykładów:

„[...] żeby dziką pensjonarską poezją złapać mnie za gardło” s.167

„Ha, nie ja ją, to ona złapała mnie za gardło!” s.158

„[...] modliłem się, żeby Pimko nadszedł – jeżeli Pimko zawiedzie, przepadłem, nigdy nie wyzwolę się spod dzikiego czaru nowoczesnej Dusią, dławia – mnie, który przecież ją chciałem zadusić, który chciałem ją zwyciężyć.” s.167

„[...] ale wtedy urok jej się wzmacniał niesłuchanie...i nie wyratowałyby mnie tańce i muchy mej akcji, zdusiłaby za gardło tym urokiem” s.153-154

Dość jasno rysuje się więc tu obraz „gardła” jako miejsca:

- niekontrolowanej dostępności dla uczuć o charakterze erotycznym;
- obszaru swoście rozumianej bezbronności,
- pola śmiertelnej walki (można być zdławionym lub duszącym – innej możliwości nie ma).

Ten trzeci aspekt szczególnie wyraziście został opracowany w Kosmosie. Wróć do tego jeszcze.

Gardło pojmowane jest tu, oczywiście, nie jako część organizmu, ale jako czujący obszar na symbolicznej mapie ciała. Przy czym symboliczność rozumiana jest tu językowo (Lacan). Gardło jest naznaczone poprzez językowe określenia, językowe metafory – które nie są jednak żadną abstrakcją, lecz potrafią odcisnąć swoje piętno na odczuciach cielesnych, a nawet „zakrzepnąć” w postaci symptomu neurotycznego (np. słynny globus histericus odczuwany jako wielotygodniowa lub nawet wielomiesięczna pozbawiona przyczyn organicznych „przeszkoda” w gardle, to komunikat typu: „nie mogę tego przełknąć” lub „chciałbym to wykrzyknąć, ale nie przechodzi mi to przez gardło”).

Ten sposób rozumowania (jakże charakterystyczny dla psychoanalizy, ale także poezji) sugeruje, że osoba „zanurzona w języku” i jego metaforyce może na drodze symbolicznej doświadczać rzeczy, które na pozór zdają się egzystować tylko w martwych formułach językowych. Bardzo dobrze rozumiał to sam Gombrowicz (tym razem inspirowany biblijnie): „A słowo ciałem się stało”...Któż wyczerpie całą drastyczność w tym zawartą? Dziennik 1957-1961, s. 124

Jedną z konsekwencji dostępności podmiotu od strony gardła jest jego bezbronność. Dlatego (być może) niejednokrotnie pojawiają się u Gombrowicza aluzje do gwałtu oralnego. Zwłaszcza w *Kosmosie* jest ten motyw powtarzany wielokrotnie i w różnych wariantach. Na gwałcie się jednak nie kończy. Wiele mordów oraz kilka (udanych lub nie) prób samobójczych na kartach książek Gombrowicza uderza właśnie w gardło, poprzez duszenie lub wieszanie(się):

- *Zbrodnia z premedytacją* – zmarły na serce zostaje uznany we wcielonej w życie fantazji za uduszonego („o, serce potrafi zadusić”);

- *Iwona Księżniczka Burgunda* – Iwona ginie zadławiona (bo gardło było jej słabym punktem)

- *Ferdydurke* - zgwałcony przez uszy Syfon powiesił się;

- *Opętani*- trener tenisowy Marian Walczak/Leszczuk usiłuje się powiesić, Franio (nieślubny syn Księcia) próbuje się najpierw powiesić, a potem udusić (zadławić), chlebowdawca Mai – Maliniak zostaje ni to uduszony, ni to powieszony za pomocą strychnicy;

- *Kosmos* - powieszony wróbel, kurczak, patyk; zaduszony (a następnie powieszony) kot Leny, fantazje Witolda o zaduszeniu (powieszeniu) Leny lub powieszeniu siebie – „ja jestem wieszaniem”, powieszenie (się?) Ludwika.

Kończę już tę ponurą wyliczankę. Sporo było u Gombrowicza tych uduszeń, zadławień i powieszzeń. Zdecydowanie był to preferowany przez niego sposób zadawania bohaterom

śmierci. Nota bene: drugie miejsce w tym dziwnym rankingu zajmuje śmierć zadana nożem (ale o ileż mniej było takich wypadków!).

W świetle wcześniejszego wyводу - nie ma nic dziwnego w tym, że podczas duszenia kota Witold doświadcza „dobierania się do Leny” (tak samo, jak podczas „dobijania się” do niej) Dzieje się tak nie tylko dlatego, że kot jest kotem Leny, a więc teraz już ich wspólnym kotem, obiektem, który łączy ich na płaszczyźnie miłosnej (jak myśli Witold), lecz także (a może głównie dlatego?), że duszenie to inaczej „dobieranie się do gardła”, które Witold, widocznie (nieświadomie) traktuje także u innych, na zasadzie projekcji, jako miejsce erotycznej dostępności.

Czy ta dostępność ma charakter wyłącznie erotyczny? Nie tylko. O ścisaniu lub dławieniu w gardle mówimy nie tylko - opisując oddziaływanie mieszaniny fizycznego podniecenia i uczuciowego wzruszenia, jaką wywołują w nas obiekty miłosne, ale także w sytuacjach innego rodzaju. Odczucia takie pojawić się mogą także w kontakcie lub przecuciu kontaktu z Nienazwanym, Niepojętym, z Grozą Istnienia (metafizyczna trwoga?)

Gombrowicz pisze o tym (znów w kategoriach bycia dostępnym) między innymi w swoim Dzienniku:

„...i naprawdę teraz, w nocy, obawiam się, żeby mi się „coś” nie ukazało...Coś „anormalnego...gdyż moja potworność wzrasta, moje stosunki z naturą są złe, rozluźnione i to rozluźnienie czyni mnie dostępnym „w s z y s t k i e m u”. Nie mam na myśli diabła, ale „cokolwiek”... [...]

„Ostateczność” otoczyła mnie ze wszystkich stron. I to osaczenie nabrzmiało grozą i potęgą”

(podkreśl. B. P.) Dziennik 1953-1956 s.279

Groza ostateczności dopada zatem bohaterów Gombrowicza (i jego samego) od strony gardła. Oczywiście w najszerszym ujęciu: owo Niepojęte (sacrum?)obejmuje też erotykę. Nie ma więc powodu, aby mówić o dwóch typach wzruszeń. Gardło ścisza się nam zawsze z tego samego powodu.

Jedynym całkowicie niewyjaśnionym przypadkiem w wymienionej przeze mnie wyżej „czarnej serii” uduszeń, zadławień i powieszów jest (samobójcze?) powieszenie Leona – męża Leny. Sprawa ta została przeoczona zupełnie przez Witolda na etapie jej stawania się. Ludwik sam w sobie - nigdy nie zastanawiał przecież Witolda, co najwyżej: Lena-z-Ludwikiem, Lena-poprzez-Ludwika. Czytelnik też mało wie o Ludwiku, jako że cała historia dostępna jest nam jedynie poprzez spostrzeżenia i narrację Witolda.

Nie jest to jedyna opisana w powieściach Gombrowicza śmierć samobójcza dokonana przez powieszenie. Może w takim razie - można dostrzec jakieś analogie, a nawet pokusić się o zrekonstruowanie niejasnych motywów i okoliczności śmierci Ludwika?

Jakie to przykłady? Po pierwsze: powiesił się „zgwółcony przez uszy” Miętus z *Ferdydurke*, po drugie: usiłował się powiesić (i to na własnym pasku – jak Ludwik) Marian Leszczuk z *Opętanych* – tyle, że udaremniono mu ten zamiar.

Zwłaszcza przykład z *Opętanych* zdaje się dziwnie korespondować z luką w relacji dotyczącej motywów samobójczej śmierci Ludwika w *Kosmosie*. Być może zrozumienie stanu ducha podejmującego swój desperacki krok Leszczuka pomoże pojąć wieszającego się Ludwika? (Przypominam, że nie mamy do czynienia po prostu z dwoma obcymi sobie wisielcami, ale z dwoma wieszającymi się na własnym pasku samobójcami, których doprowadził do tego stanu desperacji ten sam demiurg: Gombrowicz. Próba zrozumienia jednego przez drugiego nie wydaje mi się więc aż tak szalona.)

Jakie uczucia i myśli kierowały zatem wieszającym się Marianem Leszczukiem w *Opętanych*? Otóż jego próba samobójcza miała być prawdopodobnie ostateczną formą ucieczki przed poczuciem bycia dostępnym jakimś niewyjaśnionym siłom, a właściwie nawet uczuciem opanowania przez nie (utrata poczucia kontroli na sobą). Obcowanie z tymi obcymi siłami wywoływało w Leszczuku wstręt, zgrozę,

paniczny starach i bezsilność. Jego stan został nazwany (na potrzeby „powieści grozy”): „opętaniem”, choć nie ma tu mowy o opętaniu „klasycznym”, to jest - przez złego ducha lub inną postać z zaświatów. Było to już prędzej (w pewnym uproszczeniu): opętanie miłosne.

Nie poznajemy myśli i uczuć Leszczuka tuż przed próbą samobójczą, ale wystarczająco dużo wyjaśnia opis początku „opętania”:

„[...] poznał w sobie jakieś rozluźnienie – jak gdyby wymykał się samemu sobie. Zaczął biec. Ale to nie pomogło. – czuł, że się sobie wymyka, że jakoś traci się, nie może się ująć. Coś go opanowało. Chciał krzyknąć, ale już nie krzyknął. Z zaciśniętymi ustami, niemy pędził na oślep przez pola i wiedział tylko, że niesie ze sobą sine, złe usta.” S. 171

Kolejny przykład powieszzonego – tym razem ze skutkiem śmiertelnym - samobójcy to wzniosły i niewinny (do czasu...) Syfon z *Ferdydurke*. Powiesił się on jakiś czas po „zgwałceniu go przez uszy”, gdyż - według relacji narratora- nie mógł się po gwałcie pozbyć wrogiego pierwiastka w sobie. Stał się po części obcy samemu sobie.

„[...] chodził z wewnętrznym niesmakiem, coraz bledszy, ciągle mu się odbijało, spluwał, krztusił się, charczał, kaszlał, ale nie mógł, czując się niegodnym, powiesił się pewnego popołudnia na wieszaku” s. 125

Opis ten zadziwiająco silnie koresponduje z przytoczoną na wstępie anegdotą (ze *Zbrodni z premedytacją*), o człowieku, który po nieważnym spożyciu obrzydliwego robaczka (razem z malinami) „zrzucił do kubelka samego siebie”

Aż w trzech opisanych wyżej przypadkach (Leszczuka, Syfona i Pana od Robaczka) - przyczyną cierpień bohatera (fizycznych lub duchowych mdłości) i ich śmiertelnych komplikacji jest niemożność asymilacji obcego, pochodzącego z zewnątrz elementu: elementu budzącego (z)grozę i obrzydzenie. Jego wtargnięcie w obręb ciała podmiotu sprawia, że staje się ono właścicielowi obce (i godne „zrzucenia”) tak samo, jak ów wrogi element. Niestrawny, obcy element nie musi mieć oczywiście charakteru materialnego.

Mdłości u Gombrowicza opisywane bywają też jako odczucie o charakterze bardziej metafizycznym – nie nadającym się odnieść wprost do „elementu obcego” (np. opisy wrażenia, jakie robi na bohaterach Opętanych prężący nienaturalnie się w kącie sali starego zamczyska – zwykły, zarazem budzący grozę ręcznik).

Charakter nawiedzających bohaterów Gombrowicza mdłości zwięźle i trafnie tłumaczy Jung:

„Zawsze wtedy, gdy nieświadomość osiągnie pewien stan intensywności, pojawiają się doznania nudności czy wręcz symptomy choroby morskiej, człowiek czuje, że ziemia faluje mu pod stopami; ruchoma powierzchnia wody to symbol psyche nieświadomej. Ludzie znajdujący się w takiej sytuacji mają poczucie, jak gdyby stali na pokładzie statku miotanego sztormem, jak gdyby wiatr unióś ich w powietrze. [...] W takim położeniu człowiek traci więź z własną fizycznością, traci związek z swym ciałem – trzeba wówczas mocno uchwycić się własnej cielesności, zstąpić do tego, co fizyczne”. C. G. Jung „Marzenia senne dzieci. Seminaria”, Warszawa 2003, s.94

Cóż my wiemy o Ludwiku? Śmiesznie mało, bo narrator Witold – nasze „oczy i uszy” – to gapa! Zauważył, na szczęście, dwa fragmenty rozmów Ludwika z teściem - Leonem – znajdziemy je w pierwszej części powieści. Możemy dzięki nim zrekonstruować pewien istotny aspekt stosunku Ludwika do świata. W jednej z tych rozmów zadaje on teściowi pytanie z gatunku czegoś pomiędzy zadaniem matematycznym a zagadką szaradzisty. Pytanie to (o liczbę wszystkich możliwych kombinacji idących gęsiego 10 żołnierzy) – odbija się, oczywiście, echem w Witoldzie, bo on także właśnie „kombinuje” - i stoi przed groźbą nie ogarnięcia swym umysłem potencjalnie nieskończonej liczby wariantów stwarzającej się (w jego umyśle?) rzeczywistości. Z dalszego biegu wypadków wnioskować możemy, że nie był to problem li tylko obliczeniowy, a raczej wyznanie bezsilności poznawczej (Ludwika?) wobec świata nieskończenie bardziej złożonego niż ten przedstawiony w zadaniu, świata pragnień.

Druga rozmowa zięcia i teścia krążyła wokół tego samego

- Ojciec tego nie rozumie
- Czego nie rozumiem? Czego?
- Organizacji.
- Jaka tam organizacja? Co za organizacja?
- Racjonalna organizacja społeczeństwa i świata [...]
- Co Ty chcesz organizować, jak organizować?
- Naukowo!
- Człowieczuniu....- [Leon] pytał konfidencjonalnie – czyś z główką poszedł po rozum do makówki? Organizować? Co ty sobie wymarzasz, wysmażasz, że tak tum tak pak złapie się wszystko w garść, co? I palcami drapieźnymi, zagiętymi, tańczył przed nim, a potem je rozłożył i dmuchnął w nie: - Fiuuut! Pyf! Uciekło! Fyyyy, pum, pum, pum, paapapa, eeee...rozumiesz...pua, pua, i co ty tam, czego ty tam, jak ty, co ty... Uciekło. Przeciekło. Nie ma. s. 40 (podkreślenia B.P.)

Jeszcze daleko do końca powieści, a Leon już zapowiada klęskę pewnej postawy wobec życia. Postawy naiwnie racjonalizującej i organizującej. Postawy, która opiera się na wierze, że wszystko można zrozumieć (i to w obiektywny, nie uwarunkowany osobistymi determinantami sposób), a dzięki zrozumieniu czyli uzyskaniu intelektualnej kontroli – następnie zorganizować, uporządkować i opanować czyli „wziąć za mordę” – jak powiedziałby Henryk w *Ślubie*. Leon przewiduje fiasko takiej postawy i opartego na niej życia Ludwika, ale czy tylko Ludwika? Przecież pod tym względem Ludwik jest odbiciem racjonalizującej i zmierzającej do przejęcia intelektualnej kontroli nad mrocznym światem namiętności - postawy Witolda. Odbiciem być może bardziej naiwnym, mniej wyrafinowanym intelektualnie, bo pozbawionym charakterystycznej dla Witolda metarefleksji – świadomości towarzyszącej i komentującej jego racjonalizowanie. Choć kto to wie? Cóż my właściwie wiemy o Ludwiku?

Śmierć Ludwika byłaby to zatem, w mojej re-konstrukcji, samobójcza śmierć związana z odczuciem (czy też nawet - dopiero przeczuciem?) klęski jego, opisaney wyżej, postawy

wobec życia. Postawy, która była dla niego fundamentem i gwarantem względnego porządku i przewidywalności świata, a co za tym idzie - poczucia bezpieczeństwa.

Prawdopodobnie na skutek ogólnego rozpasania żywiołu pragnień, jakie miało miejsce w mikrokosmosie grupki bohaterów powieści - Ludwik odczuł (przeczuł?), że wszystko to, na czym się opierał i w czym pokładał nadzieję (racjonalność, porządek, kontrola) ma nader chwiejne podstawy. Nie miał się już teraz czego złapać

„W nocy coś się zdarzyło – albo, ściślej wyrażając się, coś pękło – lub może coś przełamało się...Właściwie nie wiem co się stało, a nawet, prawdę powiedziawszy, nic się nie stało – ale to właśnie, że „nic się nie stało” jest ważniejsze i bodaj okropniejsze niż gdyby stało się coś [...] naraz zbudziłem się przejęty do cna straszną, gniotącą troską że coś się dzieje...nad czym nie panuję...coś poza mną. coś przełamało się i pękła pieczęć milczenia, a krzyk...krzyk jednorazowy, rozgłośny...rozległ się...Krzyk, którego nie było! [...]

Cóż się stało? W tym cały sekret że nie stało się nic. I nadal nic się nie dzieje, a najdoskonalszy detektyw nie znalazłby żadnej poszlaki, nic do czego można by się przyczepić [...] Któryż statek bardziej zwykły? Pokład bardziej banalny? Ale dlatego właśnie, o, właśnie dlatego jesteśmy zupełnie bezbronni...wobec tego czegoś, co zagraża...nic nie możemy począć gdyż nie ma żadnych podstaw do najłżejszego nawet niepokoju i wszystko jest w najzupełniejszym porządku...tak, wszystko jest w porządku...póki pod ciśnieniem już niezmożonym nie pęknie struna, struna, struna!...” (podreśl. B.P.) Dziennik 1953 –1956, s. 316-317

Nie jest to oczywiście zapis myśli Ludwika, lecz fragment Dziennika Gombrowicza, ale zdaje się dobrze pasować do celów odmalowania hipotetycznej aury wydarzeń poprzedzających śmierć męża Leny.

Co można zrobić, kiedy człowiek poczuje, że „coś pękło” lub „pęknie za chwilę”? Zwłaszcza, kiedy ta osoba nie ma tak głębokiej świadomości i samoświadomości jak Autor Dziennika? Jeśli jest kimś, kto nie potrafi nawet dobrze różnicować pomiędzy stanami swojego umysłu a wydarzeniami zewnętrznymi? Dokąd uciec, gdzie się schronić przed takim doświadczeniem? W szaleństwo? Śmierć? Ludwik wybiera to drugie. Póki może jeszcze wybierać. Być może czuje, że jest to jego ostatnia autonomiczna decyzja. Samobójstwo byłoby tu więc: próbą ostatecznej ucieczki przed obcym elementem, któremu nieopatrznie stał się dostępny. G r o z a

ostateczności dopadła nawet tego racjonalnego i zorganizowanego (według Fuksa i Witolda) człowieka. A może właśnie dlatego go dopadła, że był, jaki był?. A zaatakowano go oczywiście od strony gardła.

Skoro Ludwik miał nadzwyczaj silną potrzebę racjonalizowania, opanowywania i organizowania swojego świata (także wewnętrznego). To jego (hipotetyczne) spotkanie z jakimś dziwnym rozpasaniem wewnętrznych i zewnętrznych żywiołów (namiętności) – mogło być pęknięciem fundamentów lub nawet katastrofą jego świata. Być może byłoby to także rozwiązanie honorowe: próba i uchronienia świata przed samym sobą (póki jeszcze opowiada za swoje czyny). Jednakże wybierając w tych okolicznościach śmierć przez powieszenie się: z psychoanalitycznego punktu widzenia, Ludwik oddaje się jednocześnie (poprzez gardło) siłom, które sprawiły, że przestał być panem samego siebie.

Niejedna już osoba łamała sobie głowę (a może i połamała zęby?) nad charakterem obiektu pragnień erotycznych typowym dla bohaterów Gombrowicza.

Czy ma on charakter homo- , a może jednak - heteroseksualny? Co oczarowuje i przyciąga jak magnes? Identyfikacja podmiotu z obiektem pragnień (podobieństwo) czy może raczej różnica? Dostrzeżenie w obiekcie pragnień brata-bliźniaka i przeżycie powtórzenia euforii rodem z Lacanowskiej fazy lustra czy też może raczej oczarowanie emanującą z niego podniecającą aurą obcości, a tym samym możliwością dopełnienia? Dlaczego jedyna, niosąca w sobie potencjał spełnienia w miłości - Gombrowiczowska para (Maja i Marian z *Opętanych* – a więc para heteroseksualna) to dwoje ludzi, którzy nie dobrali się na zasadzie „różnicy” (dopełnienia), lecz na zasadzie

„identyczności” („ja nie Kocham nikogo...- tylko jestem podobna – mówi Maja)? Czy to tylko jeszcze jeden argument za homoseksualnym charakterem wyboru obiektu?

A może płeć nie jest decydująca w wyborze erotycznego obiektu, jak twierdził sam Gombrowicz, lecz przyciągające są tylko „młodość” i „piękno”? Na czym w takim razie właściwie polegała dla Autora Pornografii istota erotycznego magnetyzmu młodości? Jeżeli po prostu przyciągała „niedojrzałość młodości” rozumiana jako „niecałkowitość ukształtowania”, niekompletność i brak sztywności wyłaniającej się dopiero formy, to jakie dawało to erotyczne możliwości? Czyżby chodziło o szanse na erotyzm wymykający się zrytualizowanej społecznie formie, oparty na niewiedzy i niekontrolowanym oddaniu się biologicznym instynktom i pragnieniom („tak się tego nie robi!” mówi zszokowany i zachwycony zarazem Waclaw w *Pornografii*)? Jeżeli tak: to kontakt erotyczny dwojga niedojrzałych - mógłby być jedyną możliwą do pomyślenia egzemplifikacją pełnego i niezapśredniczonego żadną społeczną formą kontaktu dwóch zbliżonych wspólnym pragnieniem istot (w tym: ich ciał), a nie dwóch form (biologiczny mistycyzm?) – por. Erotyka Gombrowicza Janusza Pawłowskiego.

A może o charakterze pragnień nie decydują pierwotne właściwości obiektu, lecz to, co można z nim zrobić? Charakterystyczne dla Gombrowiczowskich bohaterów jest na przykład pragnienie całkowitego zawładnięcia obiektem na planie mentalnym lub rzeczywistym, posuwające się aż do aktów ekstremalnych (gwałt, morderstwo, profanacja zwłok). A gdyby: nie chodziło tu o opanowanie obiektu, lecz samego pragnienia?

Czy bardziej charakterystyczne dla Gombrowiczowskiego świata erotyzmu są ekstremalne formy rozpasania („jazda na całego, perwersja, „zbrodnie namiętności”) czy też raczej dławienie erotyzmu (znów to gardło!), próby zapanowania nad nim, izolowania się od niego (branie w nawias – por. między innymi zabieg formalny z zastosowaniem nawiasu w *Pornografii*)?

Listę tych pytań pozostawiam bez domykających odpowiedzi. Nie chciałabym analizować Gombrowicza w stylu inspekcji Witolda i Fuksa w pokoju Katasi (dobieranie się do jej brudnych pończoch i waty).

Zanim zamknę jednak ostrożnie drzwi do mrocznego pokoju z napisem „Erotyzm według Gombrowicza” – chciałabym się jednak przyjrzeć jednej, rzadko raczej poruszanej kwestii. Naświetlę ją, zgodnie z duchem artykułu, po Freudowsku. Paradoksalnie (może na przekór – wszystkim badaczom grzebiącym się w perwersjach Gombrowicza?) – kwestia ta pokazuje świat pragnień erotycznych jego bohaterów w świetle całkowitej - psychoanalitycznie rozumianej - normy. Choć na pozór wydarzenia, o których będzie mowa nie wydają się „normalne”.

Cofnijmy się do Freudowskiej fazy edypalnej (3-6 rok życia) oraz do magicznego edypalnego trójkąta: matka-ojciec-dziecko. To ten trójkąt jest matrycą powtarzających się później w życiu podmiotu innych trójkątnych układów (np. trójkąta małżeńskiego – z kochankiem lub kochanką). Każdy taki trójkąt ma uwierające boleśnie rogi.

Wróćmy do pierwotnego trójkąta edypalnego (matka –ojciec –dziecko). Jest on tak skonstruowany, że musi ranić zawsze jedną, zbędną w tym układzie osobę: trójkąt nigdy nie jest równoboczny. W normalnej rodzinie osobą stojącą najbardziej z boku, w pewnym sensie niepotrzebną (to jest: w sensie dotyczącym relacji erotycznej rodziców) jest oczywiście zawsze dziecko³. Jest to dla niego tym bardziej bolesne, że akurat w tym okresie życia jest zafascynowane rodzicem płci przeciwnej. Snuje fantazje o byciu jego partnerem.

³ Jeżeli któreś z rodziców wolałoby wykluczyć z tego „trójkąta pragnień” raczej swego współmałżonka na rzecz dziecka (nawet tylko w wyobraźni) - mamy wtedy do czynienia z sytuacją perwersyjnego nadużycia – a o jej zgubne skutki dla rozwoju dziecka trudno wręcz wysłowić. Słowem: dla normalnego rozwoju dziecka absolutnie konieczne jest poczucie odrzucenia w trójkącie edypalnym.

Czy jednak ściśle będzie określenie, w którym powiemy, że pragnienie dziecka kieruje się ku rodzicowi płci przeciwnej jako obiektowi? Niezupełnie. Pragnienie (dziecka) kieruje się raczej ku innemu pragnieniu, ku temu, co łączy i popycha ku sobie parę rodzicielską (Lacan) Prawdziwą fascynacją dziecka nie jest więc raczej konkretna osoba, ale to, co pomiędzy osobami. Fascynacja ta łatwo przemienia się w pałac, natarczywe pytanie: czym jest to, co ich łączy i ciągnie do siebie? jaką naturę ma to pragnienie? Z czasem pytania te przeradzają się w obsesję o charakterze intelektualnym. W interpretacji Freuda - taka jest geneza każdej pasji intelektualnej.

Kulminacyjnym momentem w rozwoju odpowiedzialnym za natarczywość tych pytań jest udział dziecka w tak zwanej scenie pierwotnej, czyli mniej lub bardziej dosłowna jego obecność w charakterze świadka (a przeważnie: także dystraktora) przy scenie zbliżenia erotycznego pomiędzy rodzicami. Nie ma to wyraźnego związku z dowolnie rozumianą obserwacją ludzkiej seksualności (np. w telewizji). Nie chodzi tu o ciekawość i zaspokajanie wiedzy o charakterze biologicznym lub obyczajowym czyli popularnie rozumiane kwestie „uświadomienia płciowego”. Decydująca jest tu trójkatna struktura edypalnego dramatu: 1. tamtych dwoje (osoby nieprzypadkowe, już wcześniej związane ze światem pragnień podmiotu), 2. to, co tę parę łączy i przyciąga do siebie – (pałac pytanie o charakter pragnienia, które musi tu wchodzić w grę); kontra 3. ja: zbędny, wyobcowany, pragnący zobaczyć (usłyszeć) i zrozumieć jak najwięcej (choć to przechodzi wszelkie pojmowanie), jak i marzący jednocześnie, a nawet próbujący, czasem skutecznie, aby im przeszkodzić, przerwać ten szal, zwrócić uwagę na siebie; „to mnie pragnij, a nie jego!”

I właśnie do fascynacji sceną pierwotną zdają się powracać obsesyjnie (w mojej interpretacji) bohaterowie Gombrowicza. Bohaterowie Gombrowicza, o których mowa, nie są oczywiście trzyletnimi chłopcami, a ich obsesyjna fascynacja nie odnosi się do tego, co dzieje się pomiędzy rodzicami. Przeżywają powtórzenie (odbicie) swoich edypalnych tragedii już jako

dorośli ludzie i wobec innych niż w dzieciństwie osób. Uderza jednak podobieństwo struktury sytuacji, a także uczuć, które się z nią nierozzerwalnie wiążą.

Najlepiej streszcza istotę i siłę oddziaływania tej sceny Henryk w *Ślubie*. Scena ta to „ślub niższy”, którym skojarzył jego narzeczoną i przyjaciela Pijak. Henryk mówi do Władzia:

„on was złączył, was spiętrzył, was pomnożył jedno przez drugie – czy też dołączył ciebie do niej – i wytworzył z was coś, co mnie podnieca...co mnie upaja tak dalece, że ja (z *groźbą*) nie spocznę, póki z nią nie wezmę ślubu. Zapamiętaj to sobie”. *Ślub*, s. 193 (podkr. B. P.)

A oto krótki zestaw, relacji „trójkątnych” w utworach Gombrowicza”, których matrycą jest moim zdaniem scena pierwotna:

Ferdydurke - to, co wytwarza się pomiędzy Pensjonarką z Kopyrda (lub Pimką) porusza niezwykle Józia

„A tymczasem dziewczyna w największym rozkwicie swojej dziewczęcości ścisnęła się z Kopyrda na tapczanie i gotowała się przy jego pomocy osiągnąć kulminację wdzięków. Przypadkowo, byle jak, bez miłości i zmysłowo, nie szanując się wcale, po to jedynie, po to, żeby dziką pensjonarską poezją złapać mnie za gardło.”
S. 167

Opętani - to, co dzieje się między Mają i Marianem Leszczukiem - staje się obsesją byłego narzeczonego Mai - Henryka (!) Cholawickiego

Ślub - to, co Pijak wytworzył między Manią i Władziem upaja Henryka;

Pornografia – to, co Fryderyk sfabrykował między Karolem i Henią – zdławiło swoim urokiem narzeczonego Heni – Wacława

Kosmos- relacja erotycznej Leny z mężem (a także kotem i całym światem, bo „wszystko, co odnosiło się do Leny - musiało mieć charakter miłosny”) – jako źródło obsesji erotyczno-intelektualnej Witolda (i Fuksa)

We wszystkich tych przykładach mowa o przeżyciach dorosłego, młodego mężczyzny, który jest podniecony (a także oszołomiony i zahipnotyzowany) spotkaniem z rodzajem

magnetyzmu emanującego z tego, co łączy parę kochanków. Bohater przeważnie tę parę podgląda; czasem przygląda się jej jawnie – ale zawsze występuje wobec niej w roli wścibskiego widza. Zazwyczaj kobieta już wcześniej nie była mu obca jako obiekt fascynacji, a nawet, w niektórych przykładach, była jego narzeczoną. Jednak to dopiero kontakt bohatera z parą jako taką (albo raczej tym, co pomiędzy nimi wytwarza się w sensie erotycznym) gwałtownie podnosi temperaturę jego pragnień aż do wrzenia. Widać to zwłaszcza w przypadku trzech narzeczonych (Henryk z *Ślubu*, Cholański z *Opętanych* i Wacław z *Pornografii*), którzy zdawali się być narzeczonymi właściwie już tylko z nazwy, w ramach pewnych umów społecznych i (lub) chłodnych kalkulacji. Jednak konfrontacja z tym, co nazwać można po Freudowsku „powtórzeniem traumy sceny pierwotnej” - rozpało na nowo ich namiętności aż do granicy, za którą jest tylko szaleństwo lub śmierć.

Z kolei Józio (wobec Zuty z Kopyrdą) i Witold (wobec Leny z Ludwikiem) zachowują się jak chłopcy w wieku przedszkolnym, którzy najpierw jedynie biernie podglądają scenę miłosnego zbliżenia między dorosłymi, ale w końcu - nie wytrzymując narastającego napięcia- próbują ją przerwać. Nawet obydwaj mają ten sam pretekst: wtargnięcie do sypialni „rodziców” z okrzykiem: „Złodzieje!” (Witold nie wypowiedział w końcu tych słów, gdyż mu nie otworzono drzwi, ale miał taki zamiar). Oczywiście w obu tych historiach bohaterowie trochę inaczej tłumaczą przed samym sobą motywy własnego postępowania, ale zakładam, że ich wgląd (mimo dużej refleksyjności), nie może być w tego typu sprawie pełny i wiarygodny (wyparcie).

Uściślając: zachowanie Witolda miało w zasadzie chronologię odwróconą w stosunku do logicznej kolei rzeczy - najpierw dobijał się do drzwi sypialni małżeńskiej Leny, a potem dopiero podglądał tę parę. Dlatego wyróżniłabym tu następujące po sobie tej nocy aż dwa powtórzenia hipotetycznej sceny pierwotnej, przy czym pierwsze rozgrywa się w zasadzie tylko w jego wyobraźni. Sceny tej Witold nie widział, ale przeżył ją (nie do końca zresztą

świadomie) zgodnie z fantazją, że wszyscy tej nocy stracili w domu Wojtysów resztki panowania nad sobą (zaczęło się od matki) i oddali się ślepej pasji „dobijania się, wbijania, walenia”: „panika miotła się w nocy, szaleństwo, to było jak trzęsienie ziemi!” Kosmos s.57. I właśnie tę wymaginowaną scenę małżeńską pomiędzy Leną a Ludwikiem –Witold przerywa swoim dobijaniem się do drzwi sypialni Leny (męża zresztą podobno tam w rzeczywistości nie było). „Dobija się” głównie (z Freudowskiego punktu widzenia)w celu przerwania parze ich zbliżenia. Zdarzenie to było niezrozumiałe dla Witolda, ale rozpało do białości jego wyobraźnię i żądzę ogarnięcia tego intelektem. Podglądanie małżonków, która następuje później - nosi więc znamiona zafundowania sobie tej samej nocy „sceny pierwotnej nr 2”⁴. Z tą różnicą, że tym razem Witold próbuje to zrobić z pełną świadomością: z o b a c z y ć (a nie wyobrazić sobie) i z r o z u m i e ć. Pierwsza scena - przydarzyła mu się, drugą – sam planuje i zamierza wyciągnąć z niej określone pożytki, to jest zaspokoić swą erotyczno-poznawczą obsesję:

„ciekawość stawała się gorączkowa: zobaczyć ją, zobaczyć ją – z o b a c z y ć j ą z n i m – co zobacze?...Po tym łomotaniu, waleniu – co zobacze?...” s. 58

[...] pomyślałem, że dowiem się teraz j a k a j e s t , j a k j e s t z n i m na goło, nikczemna , podła, brudna, oślizgła, zmysłowa, święta, czuła, czysta, wierna, świeża, powabna, a może kokietka? A może tylko łatwa? [...] Zobaczyć ją – z o b a c z y ć j ą z n i m [...] zaraz będę wiedział, na koniec dowiem się czegoś, w końcu coś mi się ukaże...s. 59

Nie interesuje zatem Witolda Lena sama w sobie, ale Lena w r e l a c j i e r o t y c z n e j , a c o się z tym wiąże: natura pragnień Leny. Tego nie można jednak z o b a c z y ć (choćby miało się najlepszy punkt obserwacyjny, a światło nigdy nie zgasło). Witold stopniowo sobie tę prawdę przyswaja: absurdalne spotkanie z czajnikiem uświadamia mu, że jego pasja intelektualna nigdy nie może być zaspokojona

⁴ numeracja ta jest o tyle mylna i myląca, że obie sceny są tylko powtórzeniem, odbiciem sceny pierwotnej, która zajęć musiała w dzieciństwie Witolda – w jego fazie edypalnej

[...] nigdy niczego się nie dowiem.[...] myślałem, że gdyby była dzieckiem z bardzo niebieskimi oczyma też mogłaby być potworem. Więc co można wiedzieć? Nigdy niczego o niej nie będę wiedział”. s. 59

Nie jest możliwe znalezienie jednoznacznej i obiektywnej odpowiedzi na pytania, które rozpałały tej nocy wyobraźnię Witolda: ani drogą obserwacji, ani drogą logicznego wnioskowania - a więc obiektywnie (naukowo). Cóż robić? Pozostają w tej sytuacji tylko błędne ścieżki łątania tej luki w wiedzy poprzez fantazjowanie. Oddanie się szałowi rozgrywania tych fantazji w rzeczywistości (droga perwersyjna) lub odsunięcie się od sfery erotyzmu (wzięcie go w nawias) za pomocą mechanizmów neurotycznych, zdławienie własnych pragnień, odcięcie się od zmysłowości ciała.

Tylko ściskanie w gardle przypomni mu czasem o pragnieniach, które wyparł; przywoła wtedy obraz chorej na angię Leny. Leny, która krążyła w tej historii jak krew.

Cytaty z utworów Witolda Gombrowicza według następujących wydań wydawnictwa

Res Publica (Opętani) oraz Wydawnictwa Literackiego (wszystkie pozostałe książki)

Bakakaj, Kraków 1987

Dramaty, Kraków 1988

Dziennik 1953 – 1956, Kraków 2004

Dziennik 1957-1961, Kraków 2004

Dziennik 1961-1969, Kraków 2004

Ferdydurke, Kraków 1987

Kosmos, Kraków 2004

Opętani, Warszawa 1990

Pornografia, Kraków 1987