

Olaf Kühl

Ciało i jego maskowanie u Gombrowicza

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1 (37), 59-68

1996

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Olaf Kühl

Ciało i jego maskowanie u Gombrowicza

1. Na paralele i powinowactwa między Gombrowiczem a Montaigne'em wskazywano już wielokrotnie; sam Gombrowicz zresztą chętnie powoływał się na niego w *Dziennikach*. W tym kontekście jedną z kwestii wartych szczególnej uwagi wydaje się stosunek do własnego ciała, bardzo odmienny u obu pisarzy. O Michelu de Montaigne pisał Erich Auerbach w *Mimesis*, że:

Opowiada wyczerpująco o swym ciele i oswej cielesnej istocie, ponieważ jest to ważna część jego samego; [...] co on im [systemom filozofii moralnej, O. K.] zarzuca — abstrakcyjność metod przesłaniających życiową rzeczywistość, nadętą terminologię — w ostatecznym rachunku sprowadza się do tego, iż [...] rozdzielają one ducha, i ciało i nie dopuszczają do głosu tego ostatniego¹.

Tutaj tkwi jedna z podstawowych różnic między Gombrowiczem a jego wielkim wzorcem: Gombrowicz nie mówi wprost o swoim ciele — wyjąwszy dziennik prywatny, który posiada pani Rita Gombrowicz — a zwłaszcza Gombrowicz nie mówi otwarcie o jednej z najważniejszych sił, skojarzonej zwykle ze stroną cielesną człowieka — z pożądaniem erotycznym.

1 E. Auerbach *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, t. 2, przekł. i wstęp Z. Żabicki, Warszawa 1968, s. 37–38.

To, o czym Jean Genet mówi wprost, Gombrowicz przekłada na swój specyficzny język. Ten przekład albo też to wyparcie językowe stanowi elementarną cechę jego stylu. Pier Paolo Pasolini, czytając *Dziennik*, łatwo rozszyfrował ten język.

„Wszystko, co mówi Gombrowicz z taką ostrością i przesadą — powiada Pasolini — to tylko ersatz; nigdy nie porusza tematu swego nieszczęścia”, którym jest, zdaniem Pasoliniego, niewyżyta pederastia. „Ci czangos to stworzenia doskonale poetyczne, będące w opozycji do wszystkiego, funkcjonujące jako »wyrażenia zastępcze« — możemy to nazwać »młodością«, »wdziękiem« i »pięknem«, lecz co w rzeczywistości pozostaje nie nazwane, gdyż zostało odłączone przez autora od swej prawdziwej rzeczywistości, jaką jest seks. Całe Santiago znajduje się pod znakiem tej fizycznej niewyraźności.”²

Gombrowicz ma swoje własne słowo dla tej niewyraźności: „**nieokreśloność**”. Nieokreśloność w stylu osiąga on najczęściej poprzez wieloznaczność. Widać to już na przykładzie prostych kalamburów i w „udostownieniu utartych przenośni” (jak to nazywał T. Peiper). Przy czym swoista ambiwalencja znaczeń między konkretnym i abstrakcyjnym jest podstawą dla całej semantyki tego autora. Co ciekawsze, ta ambiwalencja cechuje też samo słowo „nieokreśloność”. Z jednej strony opisuje ono najważniejszą cechę stylu Gombrowicza — językową niejednoznaczność — a z drugiej oznacza u Gombrowicza brak widoczności. Wskażę na to na przykładzie pojęcia **formy**.

2. Dotąd nie zwracano uwagi na to, że słynne pojęcie „formy”, traktowane zawsze jako fenomen *kultury*, „międzyludzkości”, oznacza u Gombrowicza także *naturę*, także taką rzecz niby raz na zawsze daną, jak własne ciało. W *Ferdydurke* widać to jak na dłoni. Narrator, spoglądając na swego sobowtóra albo obraz lustrzany, wpada w rozczarowanie:

„Nie, to wcale nie ja! To coś przypadkowego, coś obcego, narzuconego, jakiś kompromis pomiędzy światem zewnętrznym a wewnętrznym, to wcale nie m o j e ciało!” (F/16).³

2 P. P. Pasolini *Co za nieszczęście nie znać Freuda ani Marksa*, „Zeszyty Literackie” 1989 nr 27, s. 82, 84.

3 Lokalizację cytatów z pism W. Gombrowicza umieszczono w tekście głównym stosując następujące skróty: B — *Bakakaj*, Kraków 1986; F — *Ferdydurke*, Kraków 1986; Dz I — *Dziennik 1963–1956*, Kraków 1986; Dz II — *Dziennik 1957–1961*, Kraków 1986; Dz III — *Dziennik 1961–1966*, Kraków 1986; Dz IV — *Dziennik 1967–1969*, Kraków 1992; K — *Kosmos*, Kraków 1986; T — *Trans-Atlantyk*, Kraków 1986; P — *Pornografia*, Kraków 1986; Pr — *Proza, reportaże, krytyka 1933–1939*, Kraków 1995.

I w reakcji marzy o tym, żeby: „Ach, stworzyć formę własną!” (F/16). Znaczenie formy oscyluje tu między naturą i kulturą. Wstrętny widok własnego, rozpadającego się ciała porywa go do pisania dzieła: „a ja pośród form błyszczących i cyzelowanych zaczynam pisać pierwsze stronicie dzieła mojego własnego, takiego jak ja, identycznego ze mną” (F/17).

Charakterystyczne, że tak samo jak Gombrowicz w swoich tekstach maskuje ciało stylem, w chwili gdy Pimko wchodzi, bohater rzuca się na swoje teksty zakrywając je własnym ciałem.

Co właściwie jest najbardziej wstrętne w tym widoku własnego ciała, który ja nazwałbym **dysforycznym** — w przeciwieństwie do **euforycznego**, który też istnieje u Gombrowicza? Po pierwsze, wyraźnie widać wszystkie jego części. To właśnie jest ta **określoność**, której bohater się najbardziej boi. Nawiasem mówiąc, ten strach był też cechą charakteru rzeczywistego Gombrowicza. Stąd u niego zgrywa i maska. Widziałem niedawno wywiad z Zofią Chądzyńską, w którym wspomina ona, jak obserwowała twarz Gombrowicza podczas jednego Sylwestra i widziała tę twarz po raz pierwszy zupełnie zropaczoną, bezbronną. Zauważywszy jej spojrzenie, Gombrowicz miał powiedzieć: *Cesse de m'observer!* („Prześń mnie podglądać!”). Na płaszczyźnie konkretnej, wizualnej odpowiada tej określoności **widoczność**: „Stary sługa przeklinał widoczność naszego ciała od nas niezależną”, czytamy w opowiadaniu *Szczur* (B/174). Widoczność zatem związana jest z drugą cechą — z **odosobnieniem**. Najbardziej wpada w oczy to, co pojedyncze. Pojedyncze części rozkładającego się ciało są tym dokładniej określone i widoczne:

„A ja jeden mam stać — ja jeden mam sterczeć jak kołek?” — oburza się bohater w *Zdarzeniach na Brygu Banbury* (B/148).

„Sprecyzowany — wyraźny w konturze i drobiazgowo określony, szczegółowy... zbyt wyraźny” (F/16).

„Widziałem palec, paznokcie, nos, oko, udo i stopę, a wszystko wprowadzone na wierzch” (F/16).

Obrazowość ta ogarnia też rzeczy na pierwszy rzut oka niepodejrzane: „zaszeleściły liście, jeden zwłaszcza przeraził mnie na samym czubku drzewa, wystawiony na przestrzeń bez pardonu” (F/192).

3. W roku 1936, rok przed ukazaniem się w druku *Ferdynand*, francuski psychoanalityk Jacques Lacan wygłosił swój referat pt. *Le stade du miroir*. Opis tego osobliwego stadium wykazuje

na tyle uderzające podobieństwo ze sceną sobowtóra na początku *Ferdydurke*, że warto prześledzić przyczyny tej zgodności.

Stadium lustrzane oznacza taki okres w rozwoju niemowlęcia, w którym jego sprawność z powodu specyficznego opóźnienia rozwojowego ustępuje jeszcze sprawności szympansa. Ujrzawszy wtedy swój obraz w lustrze, stwierdza ono zachwycone, że ruchy, reflektowane w lustrze, odpowiadają jego własnym. Faza ta jest skojarzona z przeżyciem euforycznym, wynikającym z identyfikacji z własnym kształtem — albo **formą**, jak Gombrowicz by powiedział. Lacan sam używa oprócz niemieckiego *Gestalt* także słowo „forma”: *une forme totale du corps*. *Stadium lustrzane* określa fundamentalną genetyczną chwilę: mianowicie konstytucję początków powstania JA.

Ale ta narcystyczna w zasadzie identyfikacja jest bardzo chwiejna i bardzo zagrożona: rozpada się, gdy tylko narcyzm ten zostaje osłabiony, np. podczas analizy psychoanalitycznej. Lacan mówi w tym kontekście o „lęku przed rozkawałkowaniem”, o „agresywnej dezintegracji indywiduum, wyrażającej się w analizie w obrazie odłączonym od ciała członków, [...] skrzydlanych i uzbrojonych narządów.” Czy nie przypomina to już osławionych części ciała w *Ferdydurke*?

Z drugiej strony, ta forma może zbyt ograniczać i zacieśniać człowieka. Lacan mówi tu o „pancerzu wyalienowanej tożsamości” („l'armure [...] d'une identité alinante”), co dokładnie koresponduje z „pancerzem stalowym formy” (F/83), i z „prokrustowym łóżem formy” (Dz I/147) Gombrowicza.

W tym miejscu staje się możliwe skojarzenie problematyki formy, dotychczas czysto filozoficznej i bez fizycznej konsystencji, z tą ciemną siłą u Gombrowicza, o której się bała mówić większość badaczy, a zresztą Gombrowicz też, który zawsze wolał mówić „młodość” zamiast „młody”. Sigmund Freud sprowadza genę **homoseksualizmu** do pierwotnego narcyzmu i interpretuje go jako rodzaj autoerotyzmu. (Partner podobny!) We *Wspomnieniu z dzieciństwa Leonardo da Vinci* (1910) pisze Freud:

Chłopiec tłumaczy miłość do matki, stawiając na jej miejscu siebie samego, identyfikując się z nią i za wzór biorąc własną osobę, na podobieństwo której dobiera swe nowe obiekty erotyczne. W ten sposób staje się on homoseksualistą; właściwie jednak oznacza to, że ześlizgnął się z powrotem w autoerotyzm, ponieważ chłopcy, których dorastający teraz kocha, są przecież jedynie zastępczymi osobami i „odnowieniami” jego własnej dziecięcej osoby, którą kocha on tak, jak matka kochała go jako dziecko. Powiadamy wtedy, że swe obiekty erotyczne znajduje on na drodze narcyzmu [...] w nieświadomości pozostaje zafiksowany na wspomnieniowym obrazie swej matki. Tłumiąc miłość do matki, konserwuje on ten obraz w swej nieświadomości i od tej pory pozostaje

wierny matce. Kiedy jako kochanek zdaje się uganiać za chłopcami, to w rzeczywistości ucieka przed innymi kobietami, które mogłyby skłonić go do niewierności wobec matki.⁴

Każdy biograf Gombrowicza musiałby zbadać rolę jego matki w wykształceniu osobowości pisarza. Zdaniem Danuty Danek „problem matczyzny jest najgłębszym problem twórczości Gombrowicza”.⁵ Sam Gombrowicz potwierdza w *Dzienniku*:

zupełnie niezdolny byłem do miłości. Miłość została mi odebrana na zawsze i od samego zarania, ale nie wiem, czy to dlatego, że nie umiałem znaleźć na nią formy, właściwego wyrazu, czy też nie miałem jej w sobie. Nie było jej, czy ją w sobie zdusiłem? A może matka mi ją zabiła? [Dz IV/23].

Jeśli więc euforyczna identyfikacja z obrazem własnego ciała jest przeżyciem pierwotnego narcyzmu, to wnioskować by należało, że naruszenie tego narcyzmu i ściśle związanej z nim erotyki — która u Gombrowicza jest homoseksualna — musi prowadzić do zachwiania tego narcystycznego obrazu i pozostawienia obrazów rozkładu i rozpadu.

I dokładnie tak jest.

4. Narcystyczna identyfikacja, a przez to obraz całościowego, władczego, wspaniałego **ciała** jest zagrożona zawsze wtedy, kiedy bohater narusza zakaz kochania płci przeciwnej, tj. żeńskiej.

W takich sytuacjach napotykamy wyżej opisany obraz rozkładu, który następuje niczym kara za naruszenie tabu (powiedzmy za Freudem: wierności matce). W dziełach Gombrowicza mamy mnóstwo takich scen, w których bohater zbliża się do kobiety i zagraża mu zakochanie się w niej. Czasami starczy nawet dalekie echo jakiegoś obcego ślubu, jak np. przekazywany przez radio mariaż w *Pampelanie*, żeby wywołać taki ogólny rozkład. Podobnie jak Iwona, Maciulek jr. hr., nie przypadkowo mający się zajmować technicznymi **szczegółami** imprezy, wywleka z ojca i z innych krewnych niemile **szczegóły** i wystawia je na widok publiczny (Pr/99).

Józio w *Ferdynurke* stwierdzi wyraźnie, że kocha Zutę Młodziakówną. „przemknęło mi przez myśl, że koniec, że muszę ręką złapać ją za tę

4 Z. Freud *Leonarda da Vinci wspomnienia z dzieciństwa*, w: *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1975, s. 402–403.

5 D. Danek *Oblicze. Gombrowicz i śmierć*, w: *Gombrowicz i krytycy*, wybór i oprac. Z. Łapiński, Kraków 1984, s. 726.

jej twarzyczkę — zakochany byłem, zakochany!...” (F/121). Tyle że Józio **nie może**:

Byłem zakochany. Marzyłem, jako smętny amant i aspirant. Po nieudanych próbach pozyskania ukochanej — po próbie wyszydzenia ukochanej — żalność wielka mną owładnęła, wiedziałem, że wszystko stracone. [F/124–125].

Słowo „**niemożność**” jest arcyciekawym przykładem wieloznaczności u Gombrowicza. Powstaje ono w *Ferdydurke* syntagmatycznie ze zwrotów takich, jak „nie mogłem rzucić się na niego” albo „nie mogę czytać więcej niż dwie strony Słowackiego”. Po transformacji rzeczownikowej przybiera ono różne znaczenia, aby w końcu się ustabilizować na jednym, które na pierwszy rzut oka wydaje się być synonimem impotencji seksualnej. W tym sensie używa tego słowa np. Artur Sandauer w artykule o opowiadaniu B. Schulza *Sierpień*. Sandauer widzi w tym opowiadaniu motyw „nieobecności ojca” i „braku męskości czyli impotencji”, czyli „niemożności”⁶. Narrator w *Ferdydurke* używa też formy pozytywnej, np. „chłopiec zwykły? Z nim może wróciłaby utracona możliwość...” (F/48). I jeszcze jaśniej, ale za to z kolei nielogicznie: „Z kobietą, co prawda, było łatwiej. Inność ciała stwarzała lepszą możliwość” (F/115). Narzucająca się interpretacja jako „impotencja” jest chwilowo trafna, niebawem okazuje się jednak, że jest to tylko znaczenie powierzchowne, wymagające wzbogacenia przez inne znaczenie. Jeśli Józio mówi: „Czułem, że odzyskałem **możność** z pensjonarką” (podkr. — O. K., F/135), nie myśli on wcale wyłącznie o swojej seksualnej potencji — chociaż jestem przekonany, że Gombrowicz bardzo świadomie zostawił tu tę aluzję — a bardziej o swojej **zdolności oporu** przeciw jej urokowi. „Ha, teraz już wiedziałem, jak się zabrać do jej stylu! (...) Kto uwierzy, że chichot podziemny Młodziaka przywrócił mi zdolność oporu?” (F/137). Więc Józio psuje sobie urok Młodziakównej na różne sposoby. „Skazać urok nowoczesnej pensjonarki” — taki był tytuł przedruku fragmentu z *Ferdydurke* w czasopiśmie „Studio” (1936 nr 2).

W podobnie niebezpieczną sytuację brnie Witold w *Kosmosie*. On też jest zagrożony tym, że może się zakochać w Lenie. Najpierw psuje ją sobie za pomocą „nadpsutej” wargi Katasi, a w końcu postanawia po-

6 Zob. A. Sandauer *Schulz i Gombrowicz, czyli literatura głębin. Próba psychoanalizy*, w: *Zebrane pisma krytyczne. Studia o literaturze współczesnej*, t. 1, Warszawa 1981, s. 620–621.

wiesić ją. Paradoks chęci zabijania wynikającej z tego, że się kocha, jest bardzo znamieny dla Gombrowicza:

(bo my już byliśmy w sobie zakochani, ona też mnie kochała, któż mógł wątpić, jeśli ja chciałem ją zabić, to ona musiała mnie kochać) a wtedy będzie można i zadusić i powiesić. [K/144]

Wszelki potencjalny sens psychologiczny tej chęci powieszenia jest skutecznie zamaskowany tym, że to powieszenie wbudowane jest w cały szereg innych wieszów i powieszów w *Kosmosie*. Powierzchniowa struktura podobieństwa zaciemnia sens głęboki. Taki kamuflaż strukturalny jest nader częsty u Gombrowicza.⁷ Jeśli porównujemy dwie sceny przybliżenia bohatera do swej niedosłej kochanki w *Ferdydurke* i *Kosmosie*, uderza podobieństwo, dochodzące do pojedynczych słów i zwrotów.

W *Ferdydurke*:

Podszedłem do niej — i stanąłem blisko, w odległości jednego do dwóch kroków, w milczeniu zaproponowałem sobie nie patrząc, ze wzrokiem cofniętym — pamiętam do dziś doskonale, jak podchodzę, jak stoję o krok od niej, na samej granicy przestrzennego okręgu, w którym ona się zaczyna, jak cofam wszystkie zmysły, żeby móc podejść jak najbliżej. [F/117]

W *Kosmosie*:

Stałem w cieniu, tuż przed domem, wśród drzew. Dłubałem w zębach korzonkiem trawy [w *Ferdydurke* było: „w zębach gryzłem wykałaczkę” (F/115)]. [...] Obejrzałem się. O pięć kroków ode mnie Lena. Stała. [...] Odwróciłem głowę, spojrzałem w inną stronę. [...] Ciągłe nie patrzyłem na nią, niepatrzenie mnie zabijało, czy przyszła do mnie — do mnie — czy ona chce zacząć ze mną — to mnie przerażało, nie patrzyłem i pojęcia nie miałem, co począć, nie było nic do zrobienia, stałem, nie patrzyłem. [K/100]

Jak wiadomo, cała powieść *Kosmos* traktuje o tym, jak z niezliczonych kawałków — znaków — świata zbudować mastodonty znaczeń. Nie ciało jest tu rozdrobione, tylko świat jako sens potencjalny.

Możemy więc stwierdzić, że **niemożność** posiada dwa podstawowe, ale skryte znaczenia:

1) nie mogę kochać kobiety, bo mi nie wolno, bo zdradził bym swoją matkę;

2) nie mogę bronić się przeciwko zakazanemu urokowi kobiety.

Już w *Przygodach*, po wielkich przygotowaniach na ślub, bohaterowi odechciewa się, i twierdzi on:

7 Zob. moją pracę *Stylistyka wypierania. O prozie Witolda Gombrowicza*, Berlin 1995.

„skoro nie mogłem — to nie mogłem — i rozstałem się z tym, co się ze mną rozstało...” (B/111).

Zuta Młodziakówna przeżyje wielkie niebezpieczeństwo, wywołane tym, że bohater narusza tabu i podkocha się w niej. Może dlatego, że Józio w porę odwraca się od niej, psuje sobie jej urok i wspólnie z Miętusem zaczyna ganiać za parobkiem. Natomiast księżniczka z opowiadania *Bankiet* zostaje uduszona, ponieważ: „głucha, ślepa a zwiokrotniona wściekłość wzbierała w nim [królu] przeciw księżniczce, którą miał w ramionach — niby to miłośnie, ale właściwie wrogo (...) A gdyby tak zdusić?”⁸

Umrzeć musi też Iwona, która zadławi się ością. Mówiąc pojęciami naszej interpretacji, rozkłada ona nieskazitelną formę dworu dlatego, że książe się w niej (na niby) zakochał. Jej „biologiczna dekompozycja”, jak mówi Gombrowicz we wprowadzeniu do *Iwony* w „Skamandrze”, „rodzi niebezpieczne skojarzenia, nasuwa każdemu na myśl własne lub cudze braki i defekty”. Wystawia ona na widok publiczny osób wszystkie niemiłe detale, czyli szczegóły, czyli części osób. Tamże wyjaśnia Gombrowicz: „Książę, który także to widzi, nie może się przeciwstawić, gdyż sam **czuje się niedorzeczny wobec Iwony** (nie może pokochać jej), i to odbiera mu zdolność oporu.”⁹

Mamy tu znowu wiadomą już zdolność oporu, a mamy też niemożność („nie może pokochać jej”). Dwa znaczenia niemożności jednocześnie. Alogiczność wywodu wynika stąd, że zdolność oporu otrzymuje tutaj wręcz odwrotny sens powierzchniowy, mianowicie „zdolność przeciwstawienia się nie urokowi, a rozkładającemu działaniu Iwony”! Właściwie fakt, że książe nie może pokochać Iwony, powinien przysporzyć mu siły oporu. Ale taka nielogiczność nie może nas zbyt zaskoczyć. Alogiczność wybuchu u Gombrowicza zawsze wtedy, kiedy on dociera do źródeł swojej namiętności, swoich ciemnych sił („ciemny” jest słowem kluczowym u Gombrowicza). Za swoisty szczyt alogiczności uważam następujące zdanie z *Dziennika*, w którym opisuje autor swoją sytuację „najgłębszą”¹⁰:

Poszedłem za nim [za czangito, młodym kelnerem] dlatego, że było absurdalne i nie do pomysłu

8 Jest to fragment pierwodruku usunięty później przez pisarza. Cyt. wg *Noty wydawcy* do: W. Gombrowicz *Bakakaj*, Kraków 1986, s. I01.

9 Cyt. wg *Noty wydawcy* do: W. Gombrowicz *Dramaty*, Kraków 1986, s. 325.

10 „znów niespodziewanie powracała ta sytuacja, najgłębsza, najistotniejsza i najbardziej ze wszystkich moich: ja idący za chłopcem z gminu” (Dz II/I38).

lenia iżbym ja, Gombrowicz, siedł za jakimś czango jedynie, że był podobny do czango, który nalewał mi wody. [Dz II/137]

Przytoczę jeszcze jeden przykład alogiczności albo pseudologiczności. Jest to wywód z pierwszej wersji *Ferdydurke*: „był to mężczyzna, zatem nie ojczyzna. Pomyślałem więc, że to moja najpierwsza kochanka” (Pr/47).

O tym, że niemożność posiada swoje głębokie korzenie w naruszonym **narcyzmie**, świadczy wystąpienie tego wyrazu w pierwszej wersji *Ferdydurke*. Narrator, pełen wstydu i sadyzmu, obserwuje swój obraz i w końcu histerycznie wykrzykuje: „Ja nie mogę, ja nie mogę, nie mogę!” (Pr/49).

Za gorszą rzecz od śmierci fizycznej uważa Gombrowicz kres erotycznej atrakcyjności: „na granicy trzydziestki następuje katastrofa, zupełne przeobrażenie się młodości w dojrzałość”, pisze on w *Dzienniku* (Dz I/112). Niemożność w tym sensie ogarnia w pewnej chwili też Fryderyka w *Pornografii*. Jak tylko napięcie erotyczne na chwilę opada, jak Fryderyk zdradza wszystkie oznaki metaforycznego rozczłonkowania. Cytuję nieco obszerniej:

Trudna do opisanie obrzydliwość tej sceny. Oblicze człowieka starszego trzyma się skrytym wysiłkiem woli, zmierzającym do zamaskowania rozkładu, lub przynajmniej zorganizowania go w całość sympatyczną — w nim zaś nastąpiło rozczerowanie, rezygnacja z czaru, z nadziei, z namiętności i wszystkie znaszczki rozsiały się i żerowały na nim, jak na trupie. Był potulnie i pokornie podły w tym poddaniu się własnej ohydzie — i mnie zaraził tym świństwem tak bardzo, że robactwo moje zaroilo się we mnie, wylazło, oblażło. [P/52]

Przypomina to miejsce też ogólne rozłazenie się w *Pampelanie*.

Rzadko kiedy u Gombrowicza opis zostaje li tylko metaforycznym. Zaledwie słowo „robactwo” zostało wypowiedziane, już „Wysunął się pantofel Heni i ona rozgniotła [tym razem realnego] robaka” (P/54).

5. Gdzież w końcu znajdujemy u Gombrowicza formę w sensie pozytywnym czyli euforycznym, tj. narcystyczny obraz ciała? Wspomniałem już o pierwszej wersji *Ferdydurke*. Opis obrazu lustrzanego albo sobowtóra w tej wersji i wersji opublikowanej w książce przedstawiają — powiedzmy — dwa aspekty stadium lustrzanego Lacana. W „Skamandrze” widzimy taki zachwyt bohatera własnym obrazem, że w końcu zawstydzi się on sam swego narcyzmu i przepędza swego sobowtóra, spoliczkowawszy go. Gombrowicz mówi tu dosłownie o „brudnym narcyzmie”. Natomiast *Ferdydurke*

w wersji ostatecznej daje nam pełny obraz strachu rozczłonkowania i rozkawałkowania. Części te strukturują w końcu całą powieść.

Także w *Pampelanie w tubie* widzimy, rzadki u Gombrowicza, postępek do przykrych widoczności i od rozdrobnienia do euforycznej, całościowej, narcystycznej formy. Dopiero, gdy ojciec się go wypiera, Maciulek staje się „władczy, wspaniały, porywający, silny” (Pr/104). Za to teraz dwór i goście się rozłążą. „On zaś przeszedł przez nich, jak klinga przechodzi przez masło” (Pr/105).

Dalekie echo tej narcystycznej wspaniałości słyszymy w nieopublikowanym wariantcie *Kosmosu*, który znalazłem u pani Rity w Paryżu: „mój ten czyn włazł w niego jak nóż rozpalony w masło” (stronica rękopisu oznaczona numerem 161). Nie przypadkowo ten wyraz służy tu do opisanego poczucia podobnej wszechwładności, jak w wypadku Maciulka, przemienionego w Pampelana. I tutaj mamy do czynienia z procesem nabierania siły i urzeczywistniania się.

Wsadzenie palca w usta temu księdzu dobrze mi zrobiło, co innego jednak (myślałem) wsadzić palec trupowi, a komuś żywemu, i to było tak jakbym majaki moje wprowadził w świat rzeczywisty. [K/456]

6. Gombrowicz od samego początku kamufluje się napędową swojej twórczości, którym jest czar chłopca, czyli *młodego*, uosabiającego dla niego cały urok tego świata. Krytyka dotychczas mało poświęcała uwagi tej stronie jego twórczości, bez świadomości której nie sposób zrozumieć tego autora. Badając znaczenia i konteksty obrazu ciała rozpadającego się i narcyzmu ciała całościowego, władczego u Gombrowicza, osiąga się, moim zdaniem, lepsze wyniki niż poprzez wulgarno-psychologiczne uproszczenia.