

Knut Andreas Grimstad

Co zdarzyło się na brygu Banbury? : Gombrowicz, erotyka i prowokacja kultury

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (75), 57-69

2002

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.

Knut Andreas GRIMSTAD

Co zdarzyło się na brygu Banbury? Gombrowicz, erotyka i prowokacja kultury¹

Twórczość Witolda Gombrowicza, czołowego przedstawiciela polskiej prozy awangardowej w latach trzydziestych minionego wieku, pozwala ukazać charakterystyczne zderzenie starych i nowych postaw². Młodopolska wiara w przemożną rolę sztuki i boską władzę twórcy, cechująca literaturę przedwojenną, ginie wprawdzie wobec współczesnego świata symulaków, ale Gombrowicz „lat trzydziestych” nadal odgrywa ogromną rolę w powojennym rozwoju polskiej literatury, a zwłaszcza po odwilży lat 1955-1956, kiedy odrzucono nakazy realizmu socjalistycznego. Wtedy właśnie pisarz uzyskał międzynarodowy rozgłos jako nieprzeciętny filozof i stylist. Biorąc pod uwagę aktywne zainteresowanie Gombrowicza metaliteraturą i literaturą popularną, wprowadzenie „fałszywej tożsamości” postaci, a także typowe dla jego bohaterów odgrywanie ról – by przywołać choćby narratorów występujących w pierwszej osobie, zawsze noszących imię autora oraz rzeczywistego autora, zręcznie „wykraczającego poza ustalone ramy” i zamazującego granice między fikcją i rzeczywistością – można postawić tezę, że Gombrowicz lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych zapowiadał nurt postmodernistyczny w literaturze³.

- 1/ Pragnę zadedykować ten artykuł pamięci mojego pierwszego nauczyciela literatury polskiej, Wojciecha Wyskiela.
- 2/ Fragmenty tekstu pojawiły się już w moim artykule *Boarding the Banbury: Gombrowicz and the Provocation of Culture*, w: *Translating Culture: Essays in Honour of Erik Egeberg*, red. G. Kjetsaa i inni, Oslo 2001, s. 94-107.
- 3/ Zróznicowane i niedawno podjęte próby określenia miejsca Gombrowicza w postmodernistycznym nurcie XX wieku można znaleźć między innymi w: S. Eile, *Clown turned bard: Witold Gombrowicz*, w: *Modernist Trends in Twentieth-Century Polish Fiction*, London, 1996, s. 103-115; P. Parlej *Gombrowicz – dialektycznie. O liryzmie, dysydentach i polityce*, w: *Grymasy Gombrowicza*, red. E. Plonowska-Ziarek, przeł. J. Margański, Kraków 2001, s. 183-205; W. Bolecki *Witkacy-Schulz-Gombrowicz*, w: *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)*, Kraków, 1999, s. 113-134; M. Legierski *Modernizm Witolda*

Bez względu jednak na fakt, czy postrzegamy autora przez pryzmat modernizmu, czy postmodernizmu, nie ulega wątpliwości, że jego twórczość cechuje dialektyczny dualizm „Formy” i „Chaosu”, jak również spokrewnione z nimi pary opozycji – wieku (dojrzałość / niedojrzałość), warstwy społecznej (kultura elitarna / masowa) i seksualności (akceptacja heteroseksualności / ostracyzm homoseksualizmu). W rezultacie „niedojrzałego” bohatera Gombrowicza zawsze cechują sprzeczności, które można przedstawić jako potencjalne wybory: akceptując daną formę, wpada w pułapkę „dojrzałego” świata, co wiąże się z przyjęciem formy nie własnej, lecz istniejącej wcześniej, wypracowanej przez wzajemne relacje „dorosłych”⁴. Należy podkreślić, że to głębokie rozdarcie właściwe dla wspomnianych uprzednio kategorii, urzeczywistnia się nie tyle w odniesieniu do jednostki, lecz raczej między jednostkami, na granicy, w miejscu, które sam Gombrowicz określa mianem „sfery międzyludzkiej”. Wydaje się przy tym, że odrzucając wiarę w nieerotyczną filozofię, nie ufając żadnej myśli wyzwolonej z płci, postrzega taką ludzką interakcję w kategoriach procesu erotyzacji:

Nie wierzę w filozofię nieerotyczną. Nie ufam myśleniu, które wyzwala się z płci... czyta świadomość musi być znowu zanurzona w ciele, w płci, w Erosie... swoisty absolut płci, absolut erotyczny.⁵

Należy również podkreślić, że chociaż większość tekstów Gombrowicza powstała w czterdziestoletnim okresie dobrowolnego wygnania w Argentynie, Niemczech i Francji, uważa się go za pisarza narodowego *par excellence*. Co do p o l s k o ś c i⁶ zaś, padła sugestia, iż motyw Podróży Transatlantyckiej ma oznaczać „miejsce zamieszkania” autora, podróż bowiem pełni funkcję metafory obejmującej wszelkie kulturowe istnienie między dwoma światami⁷. Przyjmując podobny punkt widzenia, zajmę się sposobem przedstawiania kultury przez Gombrowicza. Pragnę przy tym skoncentrować się nie na binarnym układzie Stary – Nowy Świat, czy Europa – Ameryka Południowa lub Polska – Argentyna, lecz przyjąć nieco szerszą perspektywę i omówić wątek mechanizmu otwarcia – za-

Gombrowicza, Warszawa 1999; K. Stała, *Inventing the Wheel? The Postmodern Catching up with Witold Gombrowicz*, w: *The Postmodern Challenge: Perspectives East and West*, „Postmodern Studies” 27, red. B. Stråth i N. Witoszek, Amsterdam 1999, s. 199-217.

- 4/ Liczne dowody świadczące o intelektualnym zdyscyplinowaniu tego pozornie rozwichrzonego pisarza znaleźć można w: *Gombrowicz filozof*, red. F. Cataluccio, J. Illg, Kraków 1991.
- 5/ W. Gombrowicz, *Dziennik 1957–1961*, w: *Dzieła*, t. VIII, red. J. Błoński, Kraków 1986, s. 249.
- 6/ O funkcji polskości w twórczości Gombrowicza zob. L. Neuger *Polskość jako cel*, „Teksty Drugie” 1991 nr 1/2, s. 5-23; oraz U. Phillips *Gombrowicz’s Polish complex*, w: *New Perspectives in Twentieth-Century Polish Literature: Flight from Martyrology*, red. S. Eile, U. Phillips, London 1992, s. 28-46.
- 7/ E. Płonowska Ziarek *Wprowadzenie*, w: *Grymasy Gombrowicza*.

Grimstad Co zdarzyło się na brygu Banbury?

mknięcia, podejmowany za każdym razem, gdy dochodzi do spotkania i konfrontacji odmiennych światów, grup i mentalności. Ten rodzaj twórczości kulturowej – w której uczestnicy interakcji stają się istotami społecznymi, jednocześnie posiadającymi i tworzącymi kulturę – jest najważniejszy w przypadku „szalonych siedmiu opowiadań”⁸, a zwłaszcza pierwszoosobowej narracji *Zdarzenia na brygu Banbury*. Wszystkie one wchodzą w skład *Pamiętnika z okresu dojrzewania*⁹, napisanego w okresie poprzedzającym wyjazd do Argentyny.

*

Fabula opowiadania nie jest skomplikowana: niejaki F. Zantman postanawia udać się w podróż morską z Birmingham do Valparaiso; wkrótce znajdzie się na łasce kapitana Clarke’a i porucznika Smitha, którzy syca się władzą nad załogą i jedynym pasażerem. W chwili buntu załogi i przejęcia przez nią kontroli nad brygiem Zantman wciąż jest zastraszony. Pozbawiony sprzymierzeńców i niezdolny do podjęcia jakiegokolwiek działania, chowa się w swojej kajucie, a w końcu wpada w stan krańcowego wyczerpania nerwowego. Jak w przypadku całej twórczości literackiej Gombrowicza bohater opowiadania – okrutnie rozdarty między sprzeczne siły, na których napór naraża go nowy status – działanie podejmuje wbrew własnej woli¹⁰. Zantman jako postać musi nieustannie dokonywać samooceny i podejmować decyzje powodowane tym, co wydaje mu się czystym szaleństwem marynarskiego życia – sztywną hierarchią obowiązującą na statku, rutyną zachowań załogi, łamaniem zasad, odmiennym zachowaniem, wybrykiem seksualnym i tak dalej; jest *outsiderem* i odmieńcem również z powodu odczuwanego niesmaku. Możemy stwierdzić, że na poziomie tekstualnym prowokacja kultury wpisuje się w rejestr „wydarzeń”, przygotowany przez bohatera; opowieść od-twarza dwojaki sens jego własnej pozycji kulturalnej i społecznej. Wydaje się, że sposób autoprezentacji Zantmana zależy od niespójności formy kulturalnej, doświadczanej we wzajemnych relacjach międzyludzkich. Jego „tekst”, ożywiony przez niepojętość chaotycznej sytuacji, przybiera kształt przedstawienia (*mise en scène*) skupiającego się na inicjacji, na jadowitej walce o „własne ja”. W ten sposób zaokrętowanie się oznacza nie tylko gotowość bohatera do osiągnięcia dojrzałości w świecie męskiej przygody, lecz również zgodę na kulturalny stan pośredni między *quasi-nowicjuszem* i przyszłym „wygnańcem”, na „deformację” i „bezformie”.

8/ Cz. Miłosz *The History of Polish Literature*, Berkeley 1983, s. 432.

9/ Maria Janion dowodzi, że „dojrzewanie”, ukryte w tytule, należy rozumieć jako sferę zawieszenia pomiędzy dwoma (lub więcej) stanami bytu, bez żadnego punktu zaczepienia: „Zajmuje [pisarza] raczej owo słynne «pomiedzy», owo przekraczanie, które w końcu nie jest, bo nie może być przekraczaniem... Bo właśnie... nie wiadomo, skąd. I dokąd się idzie” (M. Janion *Wstęp*, w: Gombrowicz *Zdarzenia na brygu Banbury*, Gdańsk 1982, s. 10).

10/ Nie zgadzam się tu z Ewą M. Thompson, która dowodzi, że chociaż opowiadania nie ustępują innym dziełom Gombrowicza, to przecież „mimo to sprawiają wrażenie, jakby napisał je ktoś inny” (taż *Witold Gombrowicz*, Boston 1979, s. 38).

Szkice

„Wiosną 1930 roku zdecydowałem się odbyć podróż morską – ze względów osobistych – zdrowotnych i wypoczynkowych” (s. 112)¹¹. Konwencjonalne rozpoczęcie wskazuje na narratora, który pragnie się przedstawić jako „normalny człowiek”, próbuje nawiązać nić porozumienia z czytelnikiem, ujawnić wspólnotę ze zwyczajnym światem. Wątpliwości budzi jednak opis jego „sytuacji na kontynencie europejskim”, która stawiała się „z każdym dniem przykrzejsza i bardziej niewyraźna” (s. 112). I faktycznie, to pierwszy sygnał przyszłych rozczarowań i niezręczności Zantmana. Narrator bowiem jest typem dobroduszej, skromnej i spokojnej osoby, która, pozbawiona ustalonej roli i maski społecznej, pragnie osiągnąć dojrzałość, ale by to uczynić, musi przyłączyć się do grupy, to znaczy do załogi brygu, wkroczyć w świat społecznej uniformizacji. W efekcie podróż morską musi wystawić go na liczne próby, eksperymenty ustanowione przez sprzeczne „formy”, które wydają mu się całkowicie absurdalne:

Uważam, że tego trochę za dużo. Delfiny chybające kant steru, szczury gryzące własne ogony, marynarze, którzy wpatrują się we własne nogi i odginają zgięte grzbiety, pelikany klujące grzbiety wielorybów, kapitan klujący się szpilką z porucznikiem... (s. 129)

To wyobrażenie zgięcia i półkola, powracające w całej narracji, wskazuje na elastyczność seksualną i kulturową, której wkrótce będzie wymagać „zagięty” świat brygu. Zantman wciąż próbuje zorganizować niepokojący chaos kłopotliwego położenia, w jakim się znalazł: broni swej niewinności, udaje nieśmiałość, a czasem sugeruje, że wie mniej niż naprawdę. Mimo iż podkreśla, że nie ma żadnego wpływu na bezsensowną sytuację, może nieświadomie marzyć, że stanie się częścią tego świata, którego tak się obawia:

Dobrze – szepnąłem – nie ma kobiet, bo gdyby choć jedna znalazła się na statku... brr... któżby mię ochronił. Ale na szczęście jesteście daleko i nie ma kobiety, i nie może jej być – choćby nie wiem co, nie może, bo nie ma i oni nie mogą. Dzięki ci, Boże! (s. 145)

Na samym początku bohater jest wyobcowany ze społeczności marynarzy; coraz silniej broni się przed jej rytuałem czy „formą”, która integruje tę grupę. Mimo to jednak *s w i a t b r y g u* sprawia, że w końcu bohater ulega przywilejom własnej świadomości¹². Najpierw na pasażera czeka wielki świat przygód, niezmierną przestrzeń przeciwstawioną ograniczonym wymiarom brygu. Sam wybrał sobie stary, ponury statek, który płynie w przedziwnej izolacji od świata zewnętrznego; pozorna normalność męskości na pokładzie ma wkrótce ulec stopniowej degeneracji. Po drugie, mamy do czynienia z wewnętrznym światem bohatera, jego własnym ja; każda zmiana zewnętrznej sytuacji współgra ze zmianą zachodzącą

^{11/} Wszystkie numery stron podawane w nawiasach odnoszą się do: W. Gombrowicz *Dziela*, red. J. Błoński, Kraków 1986.

^{12/} Pragnę wyrazić swoją wdzięczność Włodzimierzowi Boleckiemu, Astrid Brokke, Catrionie Kelly, Jadwidze Kvasdheim, Tine Roesen i Włodzimierzowi Szturcowi za liczne uwagi, które ułatwiły mi przeprowadzenie tej analizy.

Grimstad Co zdarzyło się na brygu Banbury?

w jego wnętrzu. Dla Zantmana, który nieśmiało skrywa się przed „chaotyczną” mrocznością i niższością, marynarze ze swymi skłonnościami seksualnymi stają się obrazem jego własnego ja. W obliczu absurdu odczuwa nieprzeparte pragnienie przyłączenia się do grupy. Rozdziera go nieustanne pragnienie poznania i wkroczenia w męskie tajemnice dotychczas niedostępne. Jak zawsze Gombrowiczowską „Formę” należy rozumieć nie tylko jako „maskę społeczną”, sugerującą coś obcego i narzuconego ludziom, lecz również jako warunek ludzkiego istnienia. Przyglądając się bohaterowi na pokładzie brygu warto pamiętać, że jego nazwisko stanowi anagram słowa „tancerz”, Zant-man – *Tanz-man*. Morfem „Zant” tworzy anagram niemieckiego *Tanz* (taniec), dzięki czemu to intrygujące zdanie prowadzi bezpośrednio do „tancerza” Gombrowicza *par excellence*, narratora-bohatera pierwszego w zbiorze opowiadania, noszącego tytuł *Tancerz mecenasa Kraykowskiego*¹³. Ten ostatni wpisuje się w rolę niezrównoważonego, cierpiącego na epilepsję „artysty”, obsesyjnie walczącego o przychylność warszawskiego „patrona”; Zantman zaś w obrębie swej własnej „aury umysłu”¹⁴ wdaje się w gorączkową, pełną miłości i nienawiści relację z poszczególnymi marynarzami. Powrócę jeszcze do tego symbolicznego związku między obydwojma skrytymi pod maską bohaterami; w tym miejscu musi wystarczyć stwierdzenie, że można ich postrzegać jako jedną osobę, a przez to jako postać literacką służącą do ukrycia „ja” autora.

W opowiadaniu Zantman wykonuje przedziwne „tańce”, płaci marynarzom za ich „usługi”, a jednocześnie próbuje prowadzić zapis wydatków i zachować porządek. „Sytuacja wymaga ogromnego taktu. Kapitan ma za dużo żeglarskiej fantazji, a Smith umie ciepło ścisnąć za rękę – aż miło. Mogą każdej chwili wyrzucić za burtę” (s. 133-134). Zamykając się w kabinie bohater zapisuje swe doznania na skrawkach papieru, które następnie pali; skrobie na ścianie palcem wskazującym, po czym poddaje się strachowi i zasypia kompletnie wykończony. „Fantastyczne przygody umysłu”¹⁵ skłaniają Zantmana, by uznał, że „zjawiska przedrzeźniające najskrytsze tajemnice duszy”¹⁶, podróż morską i sam bryg można sprowadzić do gorączkowej gry, w której uczestniczą nie marynarze (jak wierzy Zantman), lecz on sam.

*

„Taki bryg, jak ten, idzie sam bez niczyjej pomocy” (s. 123) – tłumaczy pasażerowi porucznik Smith. „Zamknięty w statku, skąd nie ma ucieczki”¹⁷ Zantman

^{13/} Zwrócił mi na to uwagę W. Bolecki, zob. tenże: *Tajemnica Kosmosu w: Jan Błoński i ... literatura XX wieku*, pod red. M. Sugiery i R. Nycza, Kraków 2002, s. 281-283.

^{14/} Pełen tytuł opowiadania Gombrowicza w wydaniu z 1933 roku brzmi *Zdarzenia na brygu Banbury. Aura umysłu F. Zantmana*.

^{15/} M. Janion *Wstęp*, s. 18.

^{16/} *Krótkie objaśnienie*, w: W. Gombrowicz *Dzieła*, t. 1, s. 195.

^{17/} M. Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. H. Kęszycka, Warszawa 1987, s. 24.

wierzy, że popada w szaleństwo i ten stan budzi w nim coraz większy niepokój; niczym dziecko zagubione w mrocznym lesie, słyszy odległe ryki i ukradkowe stąpanie dzikich, groźnych zwierząt (s. 128)¹⁸. Ten przedziwny stan rzeczy można porównać do średniowiecznego motywu, znanego jako Statek Głupców (*das Narrenschiff*), a należącego również do symboli sztuki figuratywnej. Szaleńcy w samotności żeglowali statkiem płynącym „bez niczyjej pomocy”; bez kapitana i załogi. Nikt nie wiedział, skąd przybywali, ani dokąd zmierzali, nie wiadomo było też, czy statek w ogóle przybije do brzegu¹⁹. Zantman tak samo nie ma pojęcia, dokąd dotrze, nie może się tego dowiedzieć od nikogo, ponieważ nie ma wspólnego języka z marynarzami. Pozbawiony bezpośredniej łączności z kimkolwiek bohater Gombrowiczowski musi porozumiewać się ze światem uporządkowanym według jego własnych zasad. Niczym średniowieczny „głupiec” mamroczący niezrozumiale we własnym języku, pragnie potwierdzić swoje „ja” w zwierciadle świadomości drugiego.

Jest jeszcze jeden aspekt analogii ze Statkiem Głupców: szaleniec „jest Przejednym [*Passenger*] w najdoskonalszym znaczeniu tego słowa, jest niewolnikiem Przejazdu [*passage*]”²⁰. Bohater trwa w zawieszeniu; ten stan pozwala mu uzyskać wolność lub doskonałość pod warunkiem jednak, że uświadomi sobie i wyzna własną sztuczność²¹. Jednostka żyjąca poza Formą, jak szalony pasażer, może wznieść się na najwyższy poziom i uzyskać prawdziwą niezależność tylko wtedy, gdy wpisze wszystkie dręczące ją problemy życiowe w cudzysłów umożliwiając nabranie pewnego do nich dystansu. Przyczyn, dla których Zantman nie potrafi sprostać zadaniu, można dopatrywać się w sposobie, w jaki postrzega naturę – jako poddaną „ślepemu ruchowi” wszechogarniającą masę, bezsensowną wolę. Co charakterystyczne, na widok skorpiona popełniającego samobójstwo przez wstrzyknięcie sobie jadu Zantman udaje, że natura zupełnie go nie interesuje: „Ale dlaczego wybrał się z tym do mnie? Czy nie mógł załatwić się w szparze?” (s. 130)²². Ko-

18/ W licznych odwołaniach Zantmana do mrocznych i skrajnych zachowań pobrzmiewają echa XIX-wiecznego gatunku opowieści morskich. Weźmy choćby homoerotyczne niedomówienia w powieści Hermanna Melville’a *Billy Budd* (1891) czy seksualną ambiwalencję Conradowskiego *Jądra ciemności* (1902).

19/ Tamże.

20/ Tamże; w nawiasie kwadratowym wersja tekstu w wydaniu angielskim (przyp. tłum.).

21/ Zdaniem Jana I.J. Van der Meera, to zawieszenie, lub „graniczność” (Van der Meer posługuje się terminem ukutym przez socjologa Victora Turnera), wskazuje na istnienie nieustannej gry pomiędzy rzeczywistością formy i antyformy, opartej na stałych przemianach i zmieniających się rolach, które pozbawiają istniejące stereotypy jakiegokolwiek logicznej spójności: „Graniczne byty nie znajdują się ani tu, ani tam; są pomiędzy pozycjami przypisanymi i wyznaczonymi przez prawo, obyczaje, konwencję”. Van der Meer *Form vs. Anti-Form. Das semantische Universum von Witold Gombrowicz*, Amsterdam 1992, s. 140-141.

22/ Olaf Kühl podaje zwrot *załatwić się* (w znaczeniu „zabić się” ale również „zaspokoić swoje potrzeby seksualne” lub „masturbować się”) na liście licznych

Grimstad Co zdarzyło się na brygu Banbury?

lejnny przykład udawanej obojętności pojawia się na końcu opowiadania: zbuntowani marynarze „rządzą” statkiem, oddają się ekscysem seksualnym, podczas gdy niezaangażowany narrator zamyka się w kajucie:

Okręt chwiał się i windował powoli w górę i slyszalem, jak ktoś wyjaśniał obleśnie, że to stąd pochodzi, iż pęd okrętu napotkał przeciwny sobie wiatr – przez co spiętrza się i pęd, i wiatr, a okręt winduje się na wielką wysokość. Chciałem zawołać, ale nie mogłem wydobyć głosu, gdyż spałem... (s. 149)

Sama natura w całej okazałości i sile zdaje się uczestniczyć w buncie, w akcie kopolacji.

O ile człowiek zostaje stworzony w świecie międzyludzkiem – to znaczy jest „stwarzany od zewnątrz”, i nigdy nie jest sobą – o tyle ciało czy cielesność ma charakter elementarny, to znaczy podlega działaniu „prymitywnych” i potężnych naturalnych sił i pasji. Dowodzi tego pierwsza przygoda bohatera w kajucie, kiedy po ataku wymiotów zaczyna pochłaniać poduszki, prześcieradła, roletę, by zaraz ponownie wszystko zwymiotować (s. 113). Natura i fizjologia obezwładniają go do tego stopnia, iż łączy się z nimi w jeden organizm. W rzeczywistości cała dyscyplina na brygu zależy zasadniczo od ciała i jego bliskości, nie zaś od morza czy morskiej atmosfery. Jednak w przypadku Zantmana cielesność prowadzi do samouwięzienia (weźmy choćby opis, w którym porucznik Smith proponuje nadziać go na hak wędkarski, s. 118); wraz ze wzrostem skali napięcia wszystko, co związane z ciałem, zaczyna oznaczać coś więcej niż tylko żenujący bunt społeczny. Totalne łamanie reguł (Chaos) uwalnia atmosferę podłości, wymykającą się spod kontroli i pozbawioną wszelkiej etykiety, a przez to zupełnie nieprzydatną dążącemu do „dojrzałości” narratorowi. Zantman, przerażony „niedojrzałym” zachowaniem marynarzy, czyli ich rozwiązłością, na różne sposoby próbuje umknąć przed ciałem, a jednocześnie coraz silniej go pożąda.

Zantman w swojej prezentacji wydarzeń przedstawia rozliczne walki²³, z których jedna prowadzi do następnego podziału władzy: „władca”, kapitan Clarke, przy pomocy porucznika Smitha stawia czoła „poddanym”, czyli marynarzom, w których tli się zarzewie buntu; marynarze, początkowo upokorzeni władzą kapitana, stopniowo przygotowują się do rewolty. Clarke nie jest w stanie sprawować kontroli nad sytuacją przy użyciu bezsensownego terroru – marynarze muszą bez powodu szorować pokład, uważnie wpatrywać się we własne ręce i stopy oraz powtarzać złowrogą pieśń „ryby i morskie ptaki żerują za okrętem” (s. 116) – spod kontroli wymyka się szczególna odmiana buntu psychologicznego, która w narra-

w Gombrowiczowskiej „stylistyce stłumienia” przykładów polisemii (O. Kühl *Stilistik einer Verdrängerung. Zur Prosa von Witold Gombrowicz*, Berlin 1994, s. 80).

^{23/} Walka stanowi oczywiście podstawowy motyw w całej twórczości Gombrowicza: walczyć ze sobą mogą nie tylko jednostki i ich świadomość, lecz również „formy”, a nawet pojedyncze jej elementy. Warto przypomnieć choćby Część Pierwszą *Ferdydurke*, w której do bitwy przystępują różne części ciała.

cji Zantmana przybiera orgiastyczny charakter. Ponieważ ograniczona przestrzeń brygu hamuje działania odizolowanej grupy, zaczynają się ujawniać i odgrywać dominującą rolę dotychczas gorliwie skrywane różne elementy świadomości. Monotonia podróży, żarliwa tęsknota i sentymentalizm (sparodiowane za pomocą opisu fascynacji Clarke'a pajakiem, s. 147-148) sprawia, że marynarze zanurzają się w „niedojrzałości” i poddają działaniu erotycznych fantazji i skłonności. Bunt, o czym Zantman nie wie, wyzwala ich z jednej „formy”, lecz więzi w sieci własnego pożądania. Rebelia, wyrażona poprzez aktywność seksualną, narzuca wszystkim ludziom na statku nową „formę”, którą jest zniewolenie cielesności.

Do drugiej walki dochodzi między kapitanem i pierwszym oficerem również znudzonymi, jak marynarze; ci z kolei kierują energię w typową Gombrowiczowską grę o dominację. Porucznik Smith wyznaje bohaterowi, że zaczął grać w różne gry ze swoim przełożonym; początkowo chodziło o konwencjonalne zabawy, jak gra w karty, domino czy w chłusta i klipę, które później przerodziły się w dziwne zajęcia – śpiewanie na zmianę starych kupletów z operetek, przeglądanie kalendarza hodowli koni, rzucanie gałkami z chleba w robaczka i wpatrywanie się w siebie nawzajem, by sprawdzić, „kto dłużej wytrzyma” (s. 121). Stopniowo odrzucają konwencję gry i siedząc „naprzeciwko siebie” (oto kolejna Gombrowiczowska „forma”) zaczynają się kłuć szpilkami. Ta gra wkrótce osiąga poziom obsesyjnej hysterii.

Po trzecie, mamy tu do czynienia z walką bohatera ze wszystkimi. Zantman odczuwa nieustanny nacisk społecznych i kulturalnych „form”; duet Clarke-Smith i cała załoga brygu próbują go zdominować. Z kolei sam „niewinny” pasażer sprzeciwiając się tym próbom ujawnia szczególny rodzaj „sadamomasochizmu”. Po pełnej wahania obronie w końcu się poddaje, przy czym aktem niepewnej kapitulacji rządzi strach przed groteską (był wcześniej świadkiem, jak wydłubano i zjedzono czyjeś oko, s. 138), a zarazem chętniwa rozkosz. „Jestem jak jagnię pomiędzy wilkami, jak osioł w jaskini lwów” (s. 137)²⁴. Po buncie Zantman znajduje się na straconej pozycji: musi przyznać się do własnej hipokryzji, poluje na niego załoga statku. A ponieważ jego umysł nadaje nawet najbardziej niewinnym przedmiotom wstydlive znaczenie, nie może nie zauważyć perwersyjnego zachowania marynarzy:

Udałem, że zapomniałem chusteczki do nosa, i szybko odszedłem. Ale... ujrzałem naraż w cieniach nocy dwóch innych marynarzy idących pod rękę. Odwróciłem się więc – znów dojrzałem dwóch innych marynarzy, w pobliżu kambuza, szepczących ze sobą. To niemile – szepnąłem – że odtąd nie będę mógł patrzeć bez wstydu na dwóch marynarzy, a nawet może i na jednego marynarza. Będę musiał odwracać głowę... (s. 146)

Nie można w żaden sposób stwierdzić na pewno, kiedy doświadczenia bohatera są „rzeczywiste”, kiedy zaś są jedynie projekcjami jego „niedojrzałej”, kompromitującej wyobraźni.

^{24/} Zob. J. Jarzębski *Między chaosem a formą – Witold Gombrowicz*, w: *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego*, red. B. Faron, Warszawa 1972, s. 201.

Grimstad Co zdarzyło się na brygu Banbury?

*

Należy zauważyć, że walczące ze sobą obozy prowadzą grę zmierzającą do uzyskania kontroli nad innym zbiorem ujawniających się „form” e r o t y k i. Widzimy, że bohater wkracza w sferę erotyzmu już wtedy, gdy rusza w morze, wychodząc poza samego siebie i zmierzając w stronę świata; sam akt zakrętownia pozwala uczynić z erotyzmu model gry z rzeczywistością. Świadomość Zantmana postrzega obcą materię – to znaczy coś, co postrzega się jako nie-„ja” – w ten sposób dochodzi do zainicjowania dramatu wewnętrznego; rozpoczyna się trudna walka-gra między własnym „ja” i nie-„ja”, skomplikowana, spowolniona interakcja: między odrazą a pożądaniem, samoobroną a poddaniem²⁵. Ponieważ własne ja zakłada, że związek z nie-ja będzie czymś nieprzyjemnym, wynika z tego, że jednostka posiada jeszcze coś innego, coś, co nie zgadza się na poddanie i zniszczenie w obrębie Formy, co żąda wyzwolenia. Chodzi o energię „buntu” czy tworzenia, która u Gombrowicza najczęściej pojawia się jako „niższa siła”, element erotyczny (cielesny czy wręcz animalistyczny jak w przypadku Zantmana czy marynarzy), lecz również jako pewna ambicja, to znaczy pragnienie, by sprawować kontrolę intelektualną nad własnymi doznaniem (bohater nieustannie próbuje zrozumieć kaprysy marynarzy). Siła buntu, wpisując jednostki w sytuację walki, wynika z naszej cielesności, pragnienia dominacji nad innymi czy potrzeby doświadczania własnego istnienia jako przyjemności. Dlatego też wykorzystujemy erotyzm jako technikę uaktywniania tej energii, mimo iż nigdy nie odnajdziemy zbawienia w totalnym erotyzmie i musimy wymyślać gry, które pozwolą nam zachować niezależność jako jednostkom – czy to w obliczu Formy, czy w obliczu Chaosu²⁶.

W świetle powyższych uwag „zdarzenia” na brygu Banbury można analizować na poziomie h o m o erotyzmu²⁷. Większość opisów Zantmana nie jest „erotyczna” – w znaczeniu podniecenia czy ekscytacji – lecz raczej abstrakcyjna i metaforyczna. Na przykład przepelnieni tęsknotą, szorujący pokład marynarze „spoglądają sobie wiernie w oczy. Albo ciągnąc linę, gną się umyślnie, jak gałęzie leszczyny – jakby byli zupełnie młodymi chłopcami” (s. 141). Oczywista atmosfera chłopięcej (*puer aeternus*) cielesności pełna jest szczególnego napięcia, jakby gracia tej cielesności należała do innej sfery, a jej piękno było doskonalsze niż inne rodzaje piękna. Z drugiej strony opis pewnych związków ma rzeczywiście erotyczny charakter: barczysty Thompson ogarnia wzrokiem i uwodzi chłopca okrętowego,

25/ J. Jarzębski *Gra w Gombrowicza*, Warszawa 1982, s. 375.

26/ Tamże.

27/ Wiele napisano na temat motywu „stłumionego” homoseksualizmu w prozie Gombrowicza oraz na temat seksualnej tożsamości samego pisarza. Także na ten temat w: Kühl *Narzißmus und Homosexualität*; *Der Zwang als Maske*; oraz *Das erotische Objekt*, 1994, s. 123, 126, 199); E. Płonowska-Ziarek *Blizna cudzoziemca i barokowa falda. Przynależność narodowa a homoseksualizm w „Trans-Atlantyku” W. Gombrowicza*, w: *Grymasy...*, s. 243-279; oraz G. Ritz *Język pożądania u Witolda Gombrowicza*, „Pogranicza” 2000 nr 5, s. 77-90.

którego głos jest „pieszczotliwy” i „cienki”; kapitan flirtuje z bohaterem, zanim weźmie udział w „orgii” (s. 148), a marynarze obejmują się w jednoznaczny sposób (s. 146).

Ponieważ u Gombrowicza homoerotyzm ujawnia się zasadniczo poprzez język czy raczej w g e ś c i e m o w y, można go traktować jako strukturę czy formę, nie zaś element treści. W narracji Zantmana, gdzie sygnalizowanie „morskiego” erotyzmu poprzez gesty mowy ukazuje, że akt wypowiedzi został zrytualizowany jako sposób wyrażenia gestów erotycznych. Faktycznie, język jest erotyczny, lecz poprzez a k t mowy, nie zaś jej tematykę; język, będąc czymś więcej niż tylko wypowiedzią, jest gestem mowy. Istnieją liczne przykłady takich gestów, w których znaczący jest rytuał wypowiedzi zamiast słów: kapitan macha ręką w kierunku bohatera, co implikuje bliskość, uśpioną i nieoficjalną sferę (s. 124); bohater pyta Thompsona: „Dlaczego to robicie?” (s. 131), co potwierdza tajne, wzajemne zrozumienie; Thompson „rozejrzał się, czy nikogo w pobliżu nie ma” (s. 132) i przybliżył do bohatera, co podkreśla cielesny apetyt i namiętność; Clarke, stojąc na mostku kapitańskim, oblizuje koniuszek zgiętego palca, w który się wpatruje, sugerując w ten sposób obraz chłopca onanizującego się w samotności (s. 128, 146); bohater zapisuje w „rachunkach”, że płaci „Stewensonowi za pewne pomidory oraz pąkowie” (s. 133), co przywołuje utartą frazę z literatury popularnej „Daj mi swoich ust pąkowie”. Sugestywność marynarskich ablucji („żeby kochać, trzeba umyć nogi” s. 143); ich pobożne błagania („Ucałuj, ucałuj!” s. 139); oraz śpiew zawierają w sobie akt seksualny czy raczej marginalną i graniczną seksualność: „Pod modrym niebem Argentyny, gdzie zmysły poją cud dziewczyny. Zaśpiewajmy, bracia!” (s. 144). W opowiadaniu Gombrowicza erotyzm można opisać jako bezinteresowną grę polegającą na wolnej wymianie gestów werbalnych i pozawerbalnych. Inaczej mówiąc, (homo)erotyzm ulega sublimacji, i staje się g r ą z r z e c z y w i s t o ś c i ą, w której doświadczanie ciała ani nie wynika z motywacji etycznej, ani nie podlega takiej ocenie²⁸. By zacytować Janusza Pawłowskiego:

Erotyka ... nie jest tylko zwykłym elementem Gombrowiczowskiej sztuki czy izolowanym przypadkiem biografii, lecz stanowi ukryte laboratorium, życiowy sprawdzian, a także swoisty meta-język całości ... artystycznego i duchowego dokonania.²⁹

W tym miejscu chciałbym na chwilę powrócić do wzajemnych powiązań między historią Zantmana i historią tancerza Kraykowskiego. W anagramie „Zant” przemieszczają się granice między oboma tekstami; w pewnym sensie oba się przenikają, przez co „Zant” może określić szczególnie sposób konstrukcji tekstów Gombrowicza. W kategoriach intertekstualnych anagram składa się z elementów rozrzuconych po całym tekście (jak na przykład „Banbury” czy „Tancerz”); po ich

^{28/} Jak zauważył Miłosz, podejście Gombrowicza do erotyki jest szczególnie choćby w tym, że nie oferuje ani jednego o p i s u kopulacji (Cz. Miłosz *Kim jest Gombrowicz? w: Gombrowicz i krytycy*, red. Z. Łapiński, Kraków 1984, s. 193).

^{29/} J. Pawłowski *Erotyka Gombrowicza*, w: tamże, 1984, s. 558.

Grimstad Co zdarzyło się na brygu Banbury?

zestawieniu czytelnik może rozpoznać spójną strukturę pre-tekstu, „cechę oryginalną”, pierwotną konfigurację semantyczną, czy *donnée semantique*³⁰. Jak wskazano wcześniej, maska tancerza tworzy część takiej podstawowej „danej semantycznej”; mówiąc ściśle, taka maska pozwala obu bohaterom funkcjonować między akceptowanymi normami, przekroczyć ustalone granice – czy to seksualne, czy kulturalne – w obliczu wielkiego emocjonalnego pomieszania. Można tu zacytować znaczący przykład:

Dopiero o 2-giej po północy wróciłem do domu i rzuciłem się w ubraniu na łóżko. Byłem przepełniony, zmiażdżony, dostałem czkawki, w głowie mi szumiało... Orgia!~Orgia i używanie, hulanka! ... Po raz pierwszy – nocna hulanka! Przez niego – i dla niego!

Odtąd codziennie przesiadywałem na werandzie mleczarni, czekając na mecenasa i szedłem za nim, gdy on się ukazał ... poza tym żadnych innych obowiązków, czas miałem wolny. Nie odciągali mię, jak innych, krewni, znajomi i przyjaciele, kobiety i tańce, poza j e d n y m j e d n y m t a ń c e m – Ś w . W a l e n t e g o – nie znalazłem tańców ani kobiet. (s. 9, podkr. – KAG)

Warto zauważyć, jak tancerz Kraykowskiego przedstawia siebie jako niekonwencjonalnego wykonawcę, którego *chorea* – greckie słowo oznaczające taniec, a zarazem zaburzenie nerwowe zwane tańcem św. Wita – pozwalają się najlepiej scharakteryzować jako niekontrolowane, nieregularne, krótkie i nerwowe ruchy. (To do św. Wita, cieszącego się szczególną estymą w Niemczech, zwracano się z prośbą o ratunek przed epilepsją, samą padaczkę zaś utożsamiano z diablem i opętaniem³¹). Podobny brak kontroli i gwałtowność cechują erotyczne doświadczenia Zantmana na brygu, gdzie on także podejmuje „jeden jeden taniec” dla wykluczenia kobiet i etykiety heteroseksualnej jako takiej. „Morski” opis namiętnego pościgu Tancerza za Kraykowskim – „to było morze – od rana do wieczora, a tak często i w nocy. Było dzikie, jak na przykład, gdy raz usiedliśmy naprzeciwko siebie, oko w oko, w tramwaju; i słodkie, gdy mógł oddać jaką przysługę” (s. 10) – rozbrzmiewa wszak w opisywanych przez Zantmana grach, rozgrywanych – niczym pojedynki – twarzą w twarz przez kapitana Clarke’a i porucznika Smitha: „Teraz ciężko nam przestać, a kłujemy się coraz mocniej ... może pan zna co dobrego, panie Zantman? Jestem już cały pokłuty” (s. 121). Pierwsze opowiadanie w zbiorze również obfituje w homoerotyczne gesty mowy, które łatwo byłoby wymienić na gesty wykonywane przez bohatera w *Banbury*.

Przyjrzyjmy się na przykład pełnemu zachwytu opisowi wyglądu mecenasa Kraykowskiego (a zwłaszcza jego różowym paznokciom...); marzeniu o mecenasie wychodzącym z publicznego pisuaru (a naleźność została uiszczona wcześniej); powracające odwołania do zginania pleców przez Tancerza (w oczekiwaniu na łaskę mecenasa); przemożne poczucie, że należy pójść do parku (w którym doprowadza do szału mecenas) i tak dalej. Wszystkie te gesty werbalne wynikają ze „zgie-

^{30/} Zob. M. Riffaterre *La Production du texte*, Paris 1979, s. 76.

^{31/} D. Attwater *The Penguin Dictionary of Saints*, London 1983, s. 327.

tej” perspektywy, z jakiej bohater postrzega „zachłanność tajemnych związków”, bezużytecznych i ledwo dostrzegalnych, które rodzą się między obcymi, „by skuć nieznacznie potworną więzią” (s. 10). Zakładając, że te czy podobne słowa mógłby wypowiedzieć Zantman, proponuję dalej rozwinąć Gombrowiczowską metaforę tańca: jego bohater nigdy nie jest wzniosłym solistą baletowym, lecz bardziej bywałcem w popularnym, przesyconym erotyzmem klubie. W jego przypadku zawsze chodzi o zbliżenie się do kogoś i zbliżenie się (lub nie) i n n y c h d o n i e g o. Jeśli chodzi o taką odmianę „krążenia”, zgadzam się z Włodzimierzem Boleckim, który twierdzi, że „antropologia Gombrowicza jest interakcyjna... erotyka jest zawsze formą komunikacji”³².

Bez wątpienia sukces tych przedsięwzięć ma żaloszny wymiar: o ile tancerz Kraykowskiego nie przestaje ścigać ukochanego mecenasa, niepewny, czy przeżyje „podróż”, ponieważ jego uczucia dla „gwiazdy przewodniej” są „zbyt silne” (s. 15)³³, „Tanz-man” na końcu upiera się, że „nie chce wiedzieć” (s. 151); nie potrafi się w pełni oddać „życiu na morzu”, zostaje wydrażony przez dystans emocjonalny, który musiał przeżyć.

*

U źródeł *Zdarzeń na brygu Banbury* leży przekonanie Gombrowicza, iż ludzie tworzą ludzkie, a własne ja zależy od międzyludzkiej przestrzeni, to znaczy jednostkowej lub zbiorowej „inności”. Podjąłem próbę wykazania, jak „zielony” F. Zantman reaguje na obce kultury na pokładzie absurdałnego brygu za pomocą udawania; opisuje własne sprzeczne emocje w kategoriach rytuału i inicjacji, rozumianych jako walka o własne ja. Ambiwalentna autoprezentacja jest symptomatyczna dla reprezentacji kultury w całej twórczości Gombrowicza. Z jednej strony kultura stanowi ogromny zbiornik „form”, uświęconych wyobrażeń świata, ustalonych wzorców sytuacji i osobowości, i winna jest nieautentyczności i konwencjonalności. W tym sensie bohater nigdy nie będzie w stanie uwolnić się całkowicie od kultury – czy to „własnej”, czy męskiej kultury morskiej – lecz zawsze będzie lawirował między prawdziwym istnieniem a bezmyślną akceptacją norm kulturalnych³⁴. Z drugiej strony jednak właśnie dzięki reakcji na kulturalną prowokację brygu staje wobec jakiejś alternatywy.

Jak widać w „erotycznych” opisach groteskowej niekonwencjonalności, Zantman uporczywie obstaje przy swym jednoosobowym buncie i pozostaje niewzru-

^{32/} W. Bolecki *Polowanie...*, s. 131.

^{33/} Gombrowicz określa *Tancerza mecenasa Kraykowskiego* mianem historii miłosnej: „Bohater *Tancerza*, zamiast znieńawdzić go – kocha, zamiast pogardzać – wielbi, ponieważ jest zbyt bezsilny, aby mógł przeciwstawić własną rację istnienia racji żywotnego mecenasa” (W. Gombrowicz, *Krótkie objaśnienie*, 1986, s. 194).

^{34/} Jarzębski (*Między chaosem...* s. 195) przyrównuje taki stan zawieszania do Heideggerowskiego dualizmu: człowiek istnieje na przecięciu „*Jch*” i „*Sich*” lub jak w polskim ekwiwalencie między „ja” i „się”.

Grimstad Co zdarzyło się na brygu Banbury?

szony aż do samego końca, kiedy – cierpiąc z powodu obezwładniającej siły stereotypu i konwencji – musi porzucić poszukiwanie jednorodnej tożsamości i stopniowo zgodzić się na podważenie tej jedności. Dzieje się tak, ponieważ w ostrej sprzeczności z Formą, i wszystkim, co zostało przez nią ukształtowane, widać przeblysłk Chaosu – wszystkiego, co „nieskończone”, nieukształtowane, chwiejne, „dzikie”, perwersyjne, pierwotne, dominujące i trywialne. Tu oto zmienność i piękno nikczemności i podrzędności mogą przyjąć z pomocą bohaterowi, o ile pozwoli mu dokończyć grę, umieścić jego problemy w cudzysłowie i uzyskać jak największy poziom wolności. W kontekście przedstawionej przeze mnie symboliki tancerza, wydaje mi się, że należy na nowo rozważyć kwestię homoseksualizmu u Gombrowicza jako czegoś więcej niż metafory chaotycznej niedojrzałości czy też zniesławienia w celu prowokacji. Sądzę, że żartobliwa stylizacja własnego ja pisarza również wymaga analizy w kategoriach pokornego samoobnażenia, nieudawania i „wypowiadania niewypowiedzianego”. Mimo iż jego narratorzy na zmianę ukrywają i ujawniają niepewne zachowania, zostawiając czytelnikowi zadanie rozszyfrowania ich znaczenia, w ostatecznym rozrachunku tancerzem wydaje się sam Gombrowicz.

Przez to, co zdarzyło się na Banbury – sam bryg w końcu staje się metaforą seksualnego „stawania się” – Zantman nawiązuje do „bezkształtności” okresu dojrzewania i jego sfery erotycznej, która pozwala uaktywnić „energię buntu”. Możemy stwierdzić, że homoerotyzm staje się figurą kulturowej dwuznaczności: bohater, którego status umiejscawia go w sferze pośredniej między przynależnością – nieprzynależnością do załogi brygu, niewinnością – doświadczeniem, męskością – kobiecością, odtwarza swój transatlantycki rejs, interpretując przy tym w niezwykle ambiwalentny sposób relacje międzykulturowe. Dlatego też narracja tworzy paradygmat kulturowej autokreacji w hybrydalnej kulturze, w obrębie której dochodzi do konfrontacji „młodych” / „starych” światów i mentalności. Stąd też owa „szalona” historia zawiera wątek rozwinięty w późniejszych dziełach jak *Ferdydurke*, *Trans-Atlantyk*, *Testament* – wszędzie występuje „europejski” pasażer tańczący ku „Argentynie” oraz decyzja, by nie przerywać podróży³⁵. Czy też, jak wspomina Gombrowicz w dzienniku, przebywając drogę w przeciwnym kierunku:

... napisałem wówczas opowiadanie pod tytułem *Zdarzenia na brygu Banbury*. Płynę w tym opowiadaniu do Południowej Ameryki. Marynarze śpiewają: *Pod modrym niebem Argentyny/ Gdzie zmysły poją cud dziewczyny*... Ta nowelka dziwnym trafem została przed paru miesiącami przetłumaczona na francuski... Ku niej płynę.³⁶

Przełożyła Olga Kubińska

^{35/} By bliżej przyjrzeć się roli transatlantyzmu w Gombrowiczowskiej reprezentacji własnego ja, zob. mój przygotowany do druku artykuł *Globalization of Biography: On Multilocation in the Exile Writings of Witold Gombrowicz, 1939–1969*, „Trondheim Studies of East European Cultures and Societies”, 2002.

^{36/} Gombrowicz *Dzieła*, t. IX, s. 105.