

PIOTR SOBOLCZYK

---

## *Queer gothic – queer modernism*

W niniejszym tekście podążam za charakterystyką gotycyzmu podawaną przez Evę Kosofsky Sedgwick. Badaczka chętniej określa go jako „konwencję” niż „powieść”. Gotycyzm to jeden z pierwszych fenomenów obyczajowych w kulturze europejskiej, trybów wypowiedzi, w którym **tłumiona, ukrywana, spychana** homoseksualność **mogła dochodzić do głosu** (użyłem określeń z gotyckiego składziku).

The Gothic was the first novelistic form in England to have close, relatively visible links to male homosexuality, at a time when styles of homosexuality, and even its visibility and distinctness, were markers of division and tension between classes as much as between genders<sup>2</sup>.

Badaczka zarysowała w swoich pracach nieciągłą „archeologię” fenomenów kulturowych, w której po gotycyzmie występuje kategoria „kawalera”, powiązany z nią „dandyzm”, następnie „cyganeria” i „dekadencja”<sup>3</sup>; mapa archeologii zmienia się wraz z pojawieniem się medycznych koncepcji „inwersji”, „homoseksualizmu” i rosnącą widocznością ludzi przybierających czy negocjujących nowe „tożsamości”. Wyliczenie cech gotyckiego trybu wypowiedzi, potencjalnych nośników homoerotycznej treści, nie ma u badaczki – i tym bardziej mieć nie będzie w ni-

---

<sup>1</sup> Badania zostały sfinansowane ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych w ramach finansowania stażu po uzyskaniu stopnia naukowego doktora na podstawie decyzji nr DEC-2012/04/S/HS2/00561.

<sup>2</sup> E. Kosofsky Sedgwick, *Toward the Gothic: Terrorism and Homosexual Panic*, w: eadem *Between Men. English Literature and Male Homosexual Desire*, New York 1985, s. 91.

<sup>3</sup> E. Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, Berkeley–Los Angeles 1990.

niejszym projekcie – cech tak zwanej poetyki opisowej, jest to bowiem raczej język modalności, nie „jakości stałych”. Do wyliczania motywów upoważnia natomiast silna konwencjonalność gotycyzmu, którą badaczka niejednokrotnie podkreśla, występowanie powiązanych elementów jako powtarzalny „amalgamat konceptualny” (używam pojęcia kognitywistycznego)<sup>4</sup>.

Konwencja gotycka przekonuje, że każdy człowiek, a jeszcze bardziej – każda rodzina ma jakieś „sekrety”, oczywiście „mroczne”. Dlatego przy interpretacjach gotycyzmu tak chętnie stosuje się Freudowską kategorię „niesamowitego” (*Unheimliche*), która niesie w sobie obraz „domu”<sup>5</sup> i wdzierającego się doń „niesamowitego” („obcego”)<sup>6</sup> czy „powrotu wyparatego”<sup>7</sup> – część badaczy gotycyzmu samą kategorię „niesamowitego”, także w ujęciach przedfreudowskich, uznaje za produkt myślenia gotyckiego<sup>8</sup>. Przyjmując nieco uproszczone rozumienie

<sup>4</sup> E. Kosofsky Sedgwick, *The Coherence of Gothic Conventions* [1980], New York 1986, s. 9, 166.

<sup>5</sup> Niemieckie *heimlich* tłumaczy się na angielski jako „homely” lub „familiar”. „Familiar” znaczy „znany”, ale etymologicznie wywodzi się od „rodziny”. Chodzi zatem o obraz „domu” i „rodziny” jako bezpiecznego siedliska, które jest stale atakowane przez „zewnątrze”. Jak przekonuje gotycyzm, nie jest to w istocie „zewnątrze”, a tylko „wygnane” czy „wypchnięte”, ukryte „wnętrze”. W gotycyście dom często okazuje się więzieniem. Takie pojmowanie *Unheimliche* i opozycyjnego *Heimliche* w literaturze gotycystycznej postawił Ernst Theodor Amadeus Hoffman, który sugerował (przed Freudem!), że *Heimliche* to „łono”, „dom wszystkich ludzi” – por. G. Haggerty, *Queer Gothic*, Urbana–Chicago 2006, s. 136.

<sup>6</sup> Por. zwłaszcza P. Palmer, *The Queer Uncanny. New Perspectives on the Gothic*, Cardiff 2012 [szczególnie rozdział pierwszy (*Queering the Uncanny*) i drugi (*Secrets and their disclosure*)].

<sup>7</sup> Na planie makro owym „wypartym” ma być irracjonalizm w dobie racjonalno-empirycznego oświecenia (por. M. Kilgour, *The Nature of the Gothic*, eadem w: *The Rise of the Gothic Novel*, London–New York 1995, s. 3). Wskazywano ponadto wyparcie „prymitywnej” i „barbarzyńskiej” wolności wyobraźni w neoklasycyście ideale estetycznym ładu i jedności. W interpretacjach klasowych ów „powrót” wiązano z formowaniem się mieszczaństwa jako klasy.

<sup>8</sup> Ewa Kosofsky Sedgwick (*Toward the Gothic*, s. 91–92) widzi ją nie tylko w *Niesamowitym*, ale także w analizie przypadku doktora Schrebera. George Haggerty wywodzi, że gotycyzm i psychoanaliza są symbiotyczne (*Queer Gothic*, s. 44). Dalej (s. 51) stwierdza jednak, że cała seksuologia od jej narodzin w wieku XIX posługiwała się konwencją gotycką. Maggie Kilgour uznaje psychoanalizę za formę gotycką, ponieważ jest ona „necromantic form, that resurrects our psychic pasts” (eadem, *The Rise of Gothic Criticism*, eadem, w: *The Rise of the Gothic Novel*, s. 220). W konsekwencji: „Rather than being a tool for explaining the gothic, then, psychoanalysis is a late gothic story which has emerged to help explain a twentieth century experience of paradoxical detachment from and fear of others and the past. Both are symptoms of the alienation peculiar to a modern bourgeois society” (s. 221). Oczwista jest także paralela między „gotycką paranoją” a psychoanalitycznymi analizami paranoi i już nie w przypadku Freudowskiej analizy Schrebera, lecz Kleiniańskiej „pozycji paranoidealnej”, która została

estetyki manieryzmu, zasugerowane przeze mnie wcześniej jako triumf zasady *id* nad *superego*<sup>9</sup> (co również tłumaczyłoby zbliżenie manieryzmu i *queer* bądź przynależność tej drugiej kategorii jako pojęcia z zakresu estetyki do kategorii pierwszej), uznać można gotycyzm za część estetyki manieryzmu, a tym samym zrozumieć atrakcyjność gotycyzmu dla queerowych czytelników, badaczy i pisarzy. Oczywiście na szerszym planie alegorii struktura narracyjna czy mityczna, „powrót wypartego” może budzić rezonans odbiorczy o charakterze identyfikacyjnym w przedstawicielach różnych grup „wypartych”; również analiza sił, które doprowadziły do „wyparcia”<sup>10</sup>, może budzić taki rezonans.

---

wykorzystana przez Kosofsky Sedgwick do stworzenia pojęcia „paranoidalnego czytania” (tę kwestię omówię dalej). Mark Edmundson nazywa Sigmunda Freuda „(gotyckim) pisarzem horrorów”, u którego gotyckim zamkiem stała się psychika nawiedzana przez duchy. W *Kulturze jako źródle cierpienia* zmienia się ona w sadomasochistyczny loch (M. Edmundson, *Nightmare on Main Street. Angels, Sadomasochism, and the Culture of Gothic*, Cambridge–London 1999, s. 11, 125–129).

<sup>9</sup> Tak przecież postępuje również większość bohaterów powieści gotyckich, którzy mierzą się z silnymi impulsami, podążają za pragnieniem. Dobitymi przykładami są *Mnicb* Matthew Gregory’ego Lewisa i *Zofloya* Charlotte Dacre – lektury należące zresztą do tego samego nurtu w obrębie gotycyzmu. U Ann Radcliffe namiętności są motorem działań, lecz nie są tak ekstremalne. Ponadto uzyskują moralizujące rozwiązanie, stąd jej dzieła są uważane raczej za „konserwatywne” niż „subwersywne”. Nie znaczy to, że w jej twórczości subwersywny czytelnik nic dla siebie nie znajdzie – por. ogólnie o powieściach gotyckich: „However, the fact that the endings are often, as Robert Keily notes, unsatisfactory when compared to the delicious experience of the middle of the text, might in itself suggest a radical, antiteleological, model for reading, in which closure, which necessarily involves some reestablishment of categories, is deprived” (M. Kilgour, *The Rise of the Gothic Novel*, s. 8). Oczywiście im emocje są bardziej ekstremalne, tym bliższe są upodobaniom queerowym, a szczególnie – kampowym. Robert Miles wysunął interesującą tezę, że zakończenia powieści gotyckich są pochodną gatunku „romans”, z którym gotycyzm wykazuje wiele zbieżności. Ostatecznie jednak romans okazuje się raczej cieniem tego gatunku – pomimo „anagogenicznych” zakończeń podkreślających nieciągłości, zerwania i nieukończenia: „Gothic romances either resist closure, or if they opt for it, they do so glibly, so that endings cannot hold in visionary equipoise the energies roused” (R. Miles, *Gothic Writing 1750–1820. A Genealogy*, London–New York 1993, s. 83).

<sup>10</sup> Powieści gotyckie krytycznie odnoszą się do protestanckiej mieszczańskiej ideologii samostanowiącego o sobie podmiotu. Zwracają uwagę na konteksty społeczne – por.: „[...] it frequently attacks, especially, the modern liberal assumption that the individual is a self-regulating autonomous entity who is able to govern his own passions rationally without the help, or hindrance, of external restraints. The location of authority within the individual, rather than in external systems, is suspected of leading to rampant and anti-social individualism, as is most clearly shown in satires of religious enthusiasm and non-conformity, such as Hogg’s and Brockden Brown’s” (M. Kilgour, *The Rise of the Gothic Novel*, s. 11–12). Zob. też metarefleksję na temat zwrotu w badaniach nad gotycyzmem ku analizie systemów opresji ideologicznej (s. 221–222). Nina Auerbach na przykład uznała, że celem powieści gotyckiej było uwolnienie się od „tyranii

W powieściach gotyckich jakże często są to instytucje religijne, co także jeszcze bardziej przybliża je queerowemu czytelnikowi. Homoseksualność oczywiście była takim „wypartym” kultury europejskiej. Różne stadia estetyki gotycyzmu, kodujące różne etapy „powracania”, mogą zbiegać się z narracjami wyzwolenicznymi, w tym gejowsko-lesbijskimi, fetyszystycznymi etc. Ale można pójść jeszcze dalej i ów temat „sekretności” – czyli tego, co wyparte – określić także wyrażeniem z epoki, z gotycystycznego repertuaru: *to have a skeleton in the closet* (dosłownie „mieć w szafie szkielet”; w gotyckim rozumieniu ma go każdy). Etymologia wyrażenia *come out of the closet* jako „ujawnienia swojej seksualności” nie jest sprecyzowana. Według jednej z teorii pochodzi ona z kultury balów debutantek, które pierwszy raz wychodziły w „wielki świat”<sup>11</sup>; według innej wywodzi się ona właśnie z gotyckiego źródła<sup>12</sup>. Tak czy inaczej jest oczywiste, że homoseksualność (własna, kogoś z rodziny, kogoś z aparatu państwowego etc.) – także w okresie po gotycyzmie – często przyjmowała postać ukrywanego w szafie (lub toalecie – to także [*water*] *closet*) trupa. Gotycyzm – inaczej niż ideologia mieszczańska, która stosując „psychologię” („u nas tego nie ma, to tylko u innych”), walnie przyczynia się do reprodukcji gotycyzmu jako „para-

---

normalności” (cyt. za: G. Haggerty, *Gothic Fiction / Gothic Form*, London 1989, s. 5). Pod koniec wieku XIX i później, jak wiadomo, „normalność” bardzo często oznaczała heteroseksualność. O „gotyckiej” wizji katolicyzmu pisze na przykład Fred Botting (zob. idem, *Gothic*, London–New York 1996, s. 5, 49). Haggerty w *Queer Gothic* poświęcił cały rozdział zagadnieniu relacji religijność – seksualność (transgresyjna) (zob. idem, *The Horrors of Catholicism. Religion and Sexuality in Gothic Fiction*, w: idem, *Queer Gothic*; por. także J. Porte, *In the Hands of an Angry God. Religious Terror in Gothic Fiction*, w: *The Gothic Imagination. Essays in Dark Romanticism*, red. G.R. Thompson, Washington 1974, s. 42–64). Oczywistym pokłosiem motywu konwentu, zakonu czy monastynu jako miejsca, w którym kwitnie transgresyjne pożądanie, są *Ciemności kryją ziemię* Jerzego Andrzejewskiego i (mniej aluzyjne) *Imię róży* Umberta Eco. Nawiasem mówiąc, podejrzewam, że powieść Andrzejewskiego, tłumaczona na wiele języków, była znanym włoskiemu erudycie intertekstem.

<sup>11</sup> P. Robertson, *Jak jest zrobiony feministyczny kemp?*, przeł. P. Sobolczyk, „Teksty Drugie” 2012, nr 5, s. 106.

<sup>12</sup> Bardzo interesujący i zaiste erotycznie ambiwalentny przykład znajdziemy w korespondencji Horace’a Walpole’a. Jego przyjaciel, Horace Mann, w roku 1779 napisał do Walpole’a list dotyczący skandalizującego dramatu *The Mysterious Mother*. Samuel Taylor Coleridge wyraził się niemal wprost, że sztuka ta sugeruje homoseksualność autora (Walpole’a) i może jest to zbyt straszny tekst na scenę, ale za to „a delicious entertainment for the closet”. Zapewne „closet” oznacza tu jakieś „prywatne czytanie” w gronie *cognoscenti*. Haggerty – za którym cytuję ten list – w *Queer Gothic* komentuje to następująco: „whatever value his work had as public entertainment it was also gauged to satisfy the needs of private fantasy. In this sense Mann’s closet might share the resonance of the twentieth-century edifice in which the sexuality locked in fear and self-loathing expresses itself in violent excess” (*Queer Gothic*, s. 89).

noi” lub „szafy” – podkreśla jednak, że potencjalnie dotyczy to wszystkich. Zmieniają się tylko przestrzenie „ujawnienia” (raczej w późniejszym sensie *outingu* niż dobrowolnego *coming outu*, ponieważ, w myśl konwencji gotyckiej, wszyscy raczej ukrywają sekrety tak długo, jak to tylko możliwe). Z tak pojmowaną „szafą” (seksualną czy nie) wiąże się kategoria „szantażowości” (*blackmailability*), o której pisze Kosofsky Sedgwick, a także „paranoi” (*gotbic paranoid*)<sup>13</sup>. Paranoja powiązana z „tajnością” w powieściach gotyckich przyjmuje często postać tajemniczej osoby, której główni bohaterowie nie znają, lecz która zna ich i wysyła im tajne znaki oraz zdaje się doskonale znać ich życie, sekrety, a nawet przyszłość: „Ale ku najwyższemu zdumieniu kobiet zwycięzca w owej dyspucie w chwili gdy je mijał, dał im poprzez zarośla taki sam jak poprzednio znak, że je poznaje”<sup>14</sup>. Tę i podobne sytuacje można odnaleźć w *Wyznaniach usprawiedliwionego grzesznika* Jamesa Hogga lub w *Italczyku* Ann Radcliffe:

Kiedy wychodził spod ruin ciemnego łuku przerzuconego nad drogą, napotkał człowieka w zakonnym habicie, z twarzą bardziej ukrytą w kapturze niż w mroku. Nieznajomy zwrócił się doń po nazwisku: – Signor Vivaldi! Kroki twe są śledzone. Strzeż się powracać do Altieri! – To powiedziawszy, nieznajomy zniknął [...], ale mnich jako przywidzenie nie pojawił się więcej<sup>15</sup>.

Prawem alegorii można więc odczytać owe dwie podobne, a zarazem różne sceny jako opis „rozpoznawania się” gejów w paranoicznym świecie za pomocą „tajnych znaków”, puszczanych oczek – to według Hogga wariant pozytywny – lub jako złowróżbny przejaw wiedzy na temat homoseksualności podmiotu, która może zostać użyta przeciwko niemu, co zdaniem Radcliffe wpędza ów podmiot w stan paranoiczny. George Haggerty stwierdza:

[...] the trope of secret knowledge, spying, which is political and social as well as private and personal, creates situations that demand violent resolution. It is almost as if the spying is an act of sexual violence<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> E. Kosofsky Sedgwick, *Toward the Gothic*, s. 89, 92.

<sup>14</sup> J. Hogg, *Wyznania usprawiedliwionego grzesznika*, przeł. A. Przedpełska-Trzeciakowska, Warszawa 1969, s. 83.

<sup>15</sup> A. Radcliffe, *Italczyk albo Konfesjonal Czarnych Pokutników*, przeł. M. Przymanowska, Kraków 2003, s. 22.

<sup>16</sup> G. Haggerty, *Queer Gothic*, s. 113. To uwaga poczyniona przy okazji *Caleba Williama* Williama Goodwina, ale z odnotowaniem podobnych motywów u Hogga i Mary Shelley we *Frankensteinie*. „Szpiegowanie” może być przesu-

W obu wypadkach nie chodzi o homoseksualność, jakkolwiek i ona – oraz homofobia – w tych powieściach niekiedy się pojawia. Jednak taka alegoryczna lektura połączona z reinterpretacją podobnych scen i motywów w twórczości późniejszej, szczególnie XX-wiecznej i najnowszej, stała się częsta, nie tylko zresztą w „literaturze gatunkowej”, czyli współczesnych queerowych gotycyzmach, czasami na prawach cytatu konwencji – z Frye’owskim „przemieszczeniem” (homoerotyzującym). „Terror is almost always sexual terror” – stwierdza w ogólnych rozważaniach nad relacją gotycyzm – *queer* autor książki o *queer gothic*, Haggerty. Dalej zauważa, że kategoria *queer* jest może trafniejsza niż *gay gothic*, ponieważ w gotycyzmie chodzi o różne rodzaje transgresyjnego pożądania, czy raczej o pożądanie jako transgresję w ogóle (do tej tezy wróć pod koniec niniejszych rozważań), a najbardziej „uprzywilejowaną” postacią takiego transgresyjnego pożądania w gotycyzmie byłby zapewne sadomasochizm. Haggerty’owi wtóruje Mark Edmundson, według którego estetyka i scenariusz S/M to właśnie gotycka sceneria i fabuła<sup>17</sup>. Wraz z tematem paranoi pojawia się motyw rozszczepienia podmiotu (do pewnego stopnia powiązany z motywami sobowtórówymi, o których powiem dalej) i jego hipokryzji. Znow na ogół nie chodzi o homoseksualność – i nie zawsze o seksualność, choć to się zdarza. Bardzo łatwo alegorycznie odczytać ową figurę jako opis sytuacji geja czy lesbijki „w szafie”:

By appearing whole and yet being capable of complete self-division, the individual gains power over others, manipulating the increasing gap between heavenly exterior and infernal interior. Initially, for Ambrosio as for later figures like Dorian Gray and Dr Jekyll, self-division is a means of gratifying private desires while still keeping up public appearances<sup>18</sup>.

blimowaną formą seksualnego voyeuryzmu – dopuszczalną społecznie, gdy nie oznacza narcystycznej „zasady przyjemności”, tylko jakieś prospołeczne cele, na przykład polityczne.

<sup>17</sup> G. Haggerty, *Queer Gothic*, s. 2. Opinia ta zbiega się z tezą Leo Bersaniego, według którego wszelka seksualność jest z gruntu masochistyczna (to teoria późniejsza niż artykuł – na który powołuję się dalej – dotyczący realizmu). I faktycznie, Haggerty w swoich interpretacjach powołuje się bezpośrednio na tę tezę Bersaniego (por. np. s. 25–26, interpretacja *Zamku Otranto* Walpole’a). Edmundson (op.cit., s. 130–131) stwierdza, że S/M było punktem, do którego gotycyzm historyczny chciał dojść, a do którego prowadzi, i jest już blisko, gotycyzm współczesny (powiedzmy – postmodernistyczny). Edmundson prognozuje też, że seksualność S/M nie będzie już fenomenem, lecz zjawiskiem coraz powszechniejszym (o fabule i scenerii S/M i jako gotyckiej zob. s. 133).

<sup>18</sup> M. Kilgour, *Lewis’s Gothic Revolution*, w: idem, *The Rise of Gothic Novel*, s. 145.

Obecność w tym wyliczeniu powieści Oscara Wilde'a<sup>19</sup>, przez wielu badaczy traktowanej jako wiktoriańska powieść gotycka, dobitnie wskazuje na możliwość zaadaptowania tej figury w dyskursie homoerotycznym. Kolejnymi gotyckimi motywami są „niewyraźalność”, „niewypowiadalność”, „(prze)milczenie”, „cisza”<sup>20</sup>. Wiążą się one z chrześcijańskim określeniem „grzech, którego chrześcijanie nie mogą nazywać” czy *illum crimen horribile quod non nominandum est* (w obu wypadkach chodzi o homoseksualność), które funkcjonuje także jako: *passio ignominiae* („nienazywalna/wstydliva namiętność”), *celantem peccatum* („ukrywany grzech”), *peccatum mutum* („niemy grzech”)<sup>21</sup>; w modernizmie przyjmuje postać „miłości, która nie śmie wymówić swojego imienia” czy homoerotycznych sziboleatów i hermetycznych aluzji, paranoidalnej tajemnicy, która jest, jak w słynnym opowiadaniu Poe'go o liście, aluzyjnie przywoływana, podsuwana do domyslenia się, lecz nigdy nie jest określona wprost (tak jest na przykład z niedookreśloną „straszłą zbrodnią” w *Melmothu*, która przez frazeologiczne podobieństwo do łacińskich formuł o sodomii może być rozumiana jako homoseksualność, ale pozostaje na tej paranoidalnej granicy epistemologicznej). Haggerty brawurowo zauważa przy okazji *Mnich*a, że ponieważ homoerotyczne pożądanie okazuje się niemożliwe, wszyscy stają się ofiarami<sup>22</sup>; gdyby ową tezę uogólnić (co zawsze niesie pewne ryzyko), można by przyjąć, że owa strukturalna cisza, opisywana przez Kosofsky Sedgwick jako fundamentalne kłamstwo kulturowe (homoseksualność i inne transgresyjne pożądania wszak mimo niej czy **od niej** nie znikają), generuje terror i paranoję. Podstawową cechą gotyckiego bohatera jest według Kosofsky Sedgwick jego odcięcie czy pozbawienie go jakiejś cechy bądź przywileju, który „normalnie” (tego słowa badaczka użyła w 1975 r. – my powiedzielibyśmy dziś „najczęściej”) ludziom czy większości z nich przysługuje<sup>23</sup>. Stąd tak częsty temat uwięzienia, czy to metaforycznego, czy dosłownego (więzienia, pogrzebienia żywcem etc.). Kolejnym elementem zbliżającym gotycyzm do pewnego wariantu „homoerotycznej mitologii” jest motyw

<sup>19</sup> Oskar Wilde był wielbicielem *Melmoth*a Charlesa Maturina; po wyjściu z więzienia Wilde posługiwał się pseudonimem Sebastian Melmoth.

<sup>20</sup> E. Kosofsky Sedgwick, *Toward the Gothic*, s. 94–95; eadem, *The Coherence...*, s. 14–18.

<sup>21</sup> Por. B.U. Hergemöller, *Sodom and Gomorrah. On the Everyday Reality and Persecution of Homosexuals in the Middle Ages*, transl. J. Philipps, London–New York 2001, s. 12–13, 156–157.

<sup>22</sup> „Because same-sex love is impossible, everyone becomes a victim” (G. Haggerty, *Queer Gothic*, s. 26).

<sup>23</sup> E. Kosofsky Sedgwick, *The Coherence...*, s. 12–13.

sobowtóra (oraz związany z nim kompleks wyobrażeniowy: „lustra”, „odbicia”, „bliźniaka”, „brata” etc.<sup>24</sup>). W tym miejscu trzeba oddać, że kiedy Kosofsky Sedgwick broniła dysertacji doktorskiej o gotycyzmie (w 1975 r.), Maria Janion opublikowała interpretację gotyckiej formy u Witolda Gombrowicza; w swojej pracy wspomniała właśnie o tym motywie jako o potencjalnie homoerotycznym<sup>25</sup>. Motyw ten należy także do podstawowego arsenału manieryzmu<sup>26</sup>. Jednak Kosofsky Sedgwick przesuwając swoje wnioski w stronę analizy nie tyle „homoerotyczności”, co „homofobii” gotyckiej (sobowtór chodzący za bohaterem okazuje się rozsądnikiem społecznej paranoi). Za ideologią „szantażowości” i „paniki homoseksualnej” stoi manipulująca ideologia, której zadaniem jest w mniejszym stopniu prześladowanie homoseksualności – ta jest narzędziem – a głównie regulacja społecznej heteroseksualności rozumianej jako homospołeczne relacje mężczyzn z mężczyznami. Mają one być zdefiniowane jako „śliskie”, łatwo mogące „popaść” z pozycji „współpracy z/ między mężczyznami” w pozycję „zainteresowania mężczyznami”:

For a man to be a man's man is separated only by an invisible, carefully blurred, always-already-crossed line from being „interested in men”<sup>27</sup>; even the motifs that might ex post facto look like homosexual thematics (the Unspeakable, the anal), even when presented in a context of intensities between men, nevertheless have as their **first** referent the psychology and sociology of prohibition and control. That is to say, the fact that it is about what we could today call „homosexual panic” means that the paranoid Gothic is specifically not about homosexuals or the homosexual; instead, heterosexuality is by definition its subject<sup>28</sup>.

<sup>24</sup> E. Kosofsky Sedgwick, *Murder Incorporated: “Confessions of a Justified Sinner”*, w: eadem, *Between Men*, s. 115.

<sup>25</sup> M. Janion, *Forma gotycka Gombrowicza*, w: eadem, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 179.

<sup>26</sup> Można wspomnieć także o innych przejawach – formalnych – tych motywów, takich jak rozszczępienia narratorów, zrywanie ciągłości narracji, zamieszczanie historii w historii, metafikcyjne zabiegi jak „znalezienie rękopisy” etc. (zob. E. Kosofsky Sedgwick, *The Coherence...*, s. 9). Dorzućmy tu centralny mit manieryzmu – labirynt. Czy Minotaur był trzymany w labiryncie manierystycznym, czy gotyckim? O gotyckich labiryntach pisze Botting („Labirynt, like novels, seduce, excite, confuse and disturb; they lead readers on «fatal paths»” – *Gothic*, s. 84; por. też s. 80–85;). Otóż w próbach scharakteryzowania „tekstu homoerotycznego” wskazywano wiele z tych kategorii. Piszę o tym szerzej w tekście *Manieryzm, „poetyka” queer, subwersje mitów* („Teksty Drugie” 2013, nr 5, s. 77–105).

<sup>27</sup> E. Kosofsky Sedgwick, *Toward the Gothic*, s. 89.

<sup>28</sup> E. Kosofsky Sedgwick, *Murder Incorporated*, s. 116.



Właśnie w tym miejscu projekt Kosofsky Sedgwick idzie w odmiennym kierunku niż u Janion. Homofobia ma zatem ude- rzać w pierwszej linii w hetero-, rykoszetem zaś w homoseks- ualność, dyscyplinując męskosc. Jednak i to nie jest ostateczny cel ideologii, bowiem w efekcie przekłada się ona na całość spo- łecznych regulacji zachowania – także kobiet – w patriarchacie. Na koniec niniejszego przeglądu różnych konwencji gotyckich należy wspomnieć o uwadze Haggerty’ego, który stwierdził, że gotycyzm należy do tych fenomenów estetycznych, które (bar- dziej niż inne) umożliwiają wielorakie interpretacje (wzmianko- wał też o swoich odczytaniach homoseksualności w gotycyzmie): „It is not just that Gothic fiction allows such varying interpreta- tions, it encourages them”<sup>29</sup>. Sądzę, że „potencjalna poliinter- pretacyjność”, wielopunktowość, którą na ogół można wiązać z (Meta)tropem Ironii, jest silnym „atraktorem” dla queerowych czytelników, ponieważ kwestionuje dominację jednego głosu/ jednej perspektywy (tu przecinamy manierystyczne traktaty o sekretnej perspektywie ironią romantyczną i Bachtinem), a za- tem pozwala odnaleźć się w jakimś kontrapunkcie bądź afirmując pluralizm, stwarza wrażenie możliwej „niszy” dla niedominu- jących spojrzeń. To moja hipoteza (postawiona również w od- niesieniu do estetyki manierystycznej). Sądzę, że o ile queerowy czytelnik niekiedy czuje się wykluczony z pewnych postaci świa- tów przedstawionych, to w polifonicznym świecie przedstawi- onym, nawet pozbawionym najmniejszego „paranoidalnego” śladu homoseksualności, nie będzie się czuł „wykluczony”, ponieważ nie jest to świat zamknięty<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> G. Haggerty, *Gothic Fiction...*, s. 10. Gotycyzm wspiera „czytanie jako fantazjowanie”, także takie wykraczające poza to, co „paranoidalnie” lub w tek- ście powiedziane wprost. Można w tym miejscu postawić pytanie o relację tak pojmowanego gotycyzmu z poststrukturalnymi teoriami literatury (nieskończone semiozy, pluralizm interpretacyjny etc.). (Akurat Haggerty powołuje się głównie na Wolfganga Isera, a nie na Jacques’a Derridę). Jeżeli uznać, że poststrukturalizm i postmodernizm wyrastają z zasadniczego sprzeciwu przeciwko dzie- dzictwu oświecenia, to po prostu mają wspólne źródło z gotycyzmem. Wspólne źródło nie musi być jednak źródłem długiego łańcucha analogii. Innymi słowy, powściągliwy byłbym w uznawaniu gotycyzmu za nierozpoznany archetekt postmodernizmu. (Kilgour dość wstrzemięźliwie zauważa, że gotycyzm apeluje do postmodernistycznej wrażliwość, **tak jak inne formy** ironiczne i parody- styczne oraz te, które nie podkreślają boskiej oryginalności autora – zob. *The Rise of the Gothic Novel*, s. 222). Mniej powściągliwy byłbym wobec tezy uznającej postmodernizm za przejaw manieryzmu, ale to bardzo złożona kwestia.

<sup>30</sup> Umożliwia zatem projekcję własnego queerowego głosu na jakikolwiek „głos mniejszościowy” czy kontrapunkt, choć podejrzewam, że jest to strategia czytelnicza istotna tylko dla niektórych odbiorców, a w każdym razie odbiorców poszukujących „przyjemności lekturowej”.

W klasycznych powieściach gotyckich homoseksualność nie zawsze jednak jest całkowicie ukryta – choć z dużo większą otwartością występuje w wiktoriańskim powrocie gatunku<sup>31</sup>. Na ogół wymaga nieco bardziej „paranoidalnego czytania”<sup>32</sup> niż teksty de Sade’a, ale owa „paranoidalność” także jest stopniowalna, a sama procedura takiego odczytywania jest bardzo podobna do odczytywania XX-wiecznych tekstów – czy to „sublimacyjnych”, czy to o podwójnym adresie *ignoranti-cognoscenti*. Pokróćce przedstawię kilka przykładów (w trzech wypadkach są to moje własne spostrzeżenia, w pierwszym – badawczy topos). Pomijam w tym miejscu eksplicytny dyskurs homoerotyczny w *Watbeku* Williama Beckforda (1786), wsparty estetyką kampu<sup>33</sup>, a zarazem osłonięty orientalizmem, ponieważ przywołam go przy okazji orientalnego wtrętu u Jerzego Andrzejewskiego. Najbardziej może oczywisty jest homoerotyczny kontekst w *Mnichu* Lewisa (1796)<sup>34</sup>. Jeżeli słynne „przebierankowe” pożądanie w *Pannie de Maupin* Teophile’a Gautiera uznaje się za tak rewolucyjne dla zamazania *gender-choice*, to wcześniejsza powieść Lewisa robi to samo, i może nawet dobitniej. Kiedy mnich Ambrozjo coraz bardziej zbliża się do młodzietkiego mnicha Rosaria, a erotyczne napięcie narasta, to choć wiemy, że Rosario jest „tak naprawdę” Matyldą, to podobnie jak później u Gautiera

<sup>31</sup> Część biografii męskich autorów powieści gotyckich to homobiografie. W różnym stopniu homoseksualni byli, jak pisze Kosofsky Sedgwick, „Beckford notoriously, Lewis probably, Walpole iffily” (*Toward the Gothic*, s. 92).

<sup>32</sup> Nie dziwi, że badaczka, która od badania gotyckich paranoi przeszła do analizy teorii *queer*, opisała także „paranoidalne czytanie”, na ogół odpowiadające „hermeneutyce podejrzeń” wedle znanej formuły Paula Ricoeura. Kosofsky Sedgwick co prawda idzie dalej, stwierdza bowiem, że każda „mocna teoria” w zasadzie jest „paranoidalna” (czy też generuje „paranoidalne odczytania”). Teoretyczka podkreśliła jednak, że Kleiniańskie pojęcie „pozycji” pozwala na zachowanie płynności i że „paranoidalne odczytania” zawierają często przejścia ku „pozycjom reparacyjnym”, tylko te niekiedy umykają uwadze; dlatego postulowała zwiększenie udziału „reparatywnego czytania” – por. E. Kosofsky Sedgwick, *Paranoid Reading and Reparative Reading; or, You’re so Paranoid, You Probably Think This Essay Is About You*, w: eadem, *Touching, Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham–London 2003, s. 123–151.

<sup>33</sup> Być może jest to pierwszy świadomy przykład literackiego homoerotycznego kampu. Czytany w oryginale *Vatbek* sprawia wrażenie, jakby był płodem Ronalda Firbanka. Pamiętamy kempową wypowiedź Firbanka o jego złotych rybkach. Do najbardziej „przejętych” momentów w *Vatbeku* należy kąpiel księżniczki Carathis w jeziorze. Zapytuje ona wówczas rybki, gdzie znajdują się pewien piękny młodzieniec, na co one odpowiadają zwięźle, że nie znajdują przyjemności w otwieraniu ust! Dopatrywałbym się wpływu kempowego stylu Williama Beckforda nie tylko na Firbanka, ale także na Terencego Moix. Sądzę też, że orientalna fantazja włączona w *Ja, czyli 66 moich miłości* Bartosza Żurawieckiego mogła być częściowo inspirowana *Vatbekiem*.

<sup>34</sup> Por. też G. Haggerty, *Queer Gothic*, s. 11.

impuls erotyczny jest męsko-męski (czy może, rzekłby ktoś, „pederastyczny”). U Szekspira takie „przyciągania” rozwiązywane były z westchnieniem ulgi, że w pożądanym mężczyźnie ową namiętność budził ukryty wprawdzie, ale niejako fluidowo wyczuwalny *gender* żeński – podobną „ulgę” dawała *Panna de Maupin*. W *Mnicbu* jednak mamy do czynienia z męskim zakonem, a nie ze światem przemieszanych *gender*ów. Podkreślałbym też znaczenie *dress code’u* – habit na tyle skutecznie zaciera cielesność (jak na przykład słynne worki w *Operetce*), że z jednej strony *gender* staje się zamazany na tak zwanej powierzchni, a z drugiej przeciwnie – nie sposób nawet „po twarzy” (ewentualnie „po głosie”?)<sup>35</sup> uzyskać wglądu w „prawdziwy *gender*”. Drugą klasyczną sceną jest „trójkątne” uwiedzenie Ambrozja przez Szatana, przywołanego przez Matyldę pod postacią pięknego, nagiego, osiemnastoletniego efeba (opisanego na pół strony), na którego mnich patrzy z zachwytem<sup>36</sup>. W *Wyznaniach uprawniedliwionego grzesznika* Hogga (1824; pomijam niezwykle skomplikowany dyskurs sobowtórów) opętany przez Szatana – bądź popadający w obłąd – Robert ucieka przed sprawiedliwością (i Szatanem, który go nieomal erotycznie uwiódł), jednak wciąż trafia do miejsc, w których musi dzielić pokój i/bądź łożę z mężczyznami, co go cieszy i ta radość zostaje parokrotnie podkreślona (co prawda bez kontekstu erotycznego, ale trzeba przyznać, że jednak „paranoidalnie” jest to dziwne; w innych miejscach Robert wyrażał obrzydzenie do kobiet, choć prawdopodobnie, nie będąc już świadomym, zgwałcił i zabił jedną<sup>37</sup>). Zresztą chwilę

<sup>35</sup> Por.: „Młodzieńca otaczała jakaś tajemnica, co czyniło go przedmiotem powszechnego zainteresowania i ciekawości. [...] Zdało się, iż Rosario lęka się rozpoznania, i nikt nigdy nie oglądał jego oblicza. Głowę miał stale okutaną kapturem, ale gdy przypadek odsłonił czasem któryś z jego rysów, ukazywało się piękno i szlachetność jego oblicza. [...] Ambrozjo ze swej strony czuł dla Rosaria nie mniejszą skłonność i tylko wobec młodzika opuszczała opata zwyczajna mu surowość. [...] Niekiedy nachodziła Ambrozja chętka, aby w zaciszu celi obejrzeć oblicze ucznia, lecz regułę o samowyrzeczeniu rozciągał również na ciekawość i to wzbraniało mu oznajmić młodzieńcowi swoje życzenie” (M.G. Lewis, *Mnicb. Romans*, przeł. Z. Sinko, Warszawa 1997, s. 46–47). Szczególnie po ostatnim zdaniu – z ową ekstraordinaryjną, co podkreślone, ekstensją reguły „samowyrzeczenia” (ascezy!) – próba uzasadniania, że Ambrozjo „tak naprawdę” wyczuwa kobietę (feromony?!), brzmi absurdalnie i jak żalosna próba podtrzymania za wszelką cenę ideologii heteronormatywnej. Kilgour (*The Rise of the Gothic Novel*, s. 148) interpretuje ten wątek jako przejaw opozycji sensualnej wzrok – głos. Wzrok zasadniczo oznacza pożądanie, głos ujawnia „wewnętrzną prawdę”. (Rosario faktycznie ma słodki głosik, a więc raczej kobiecy. Ale po tylu lekcjach performatywności chyba nie jesteśmy na tyle naiwni, by twierdzić, że żeński głos musi należeć do żeńskiego *sex*).

<sup>36</sup> M. Kilgour, *The Rise of the Gothic Novel*, s. 266.

<sup>37</sup> Kosofsky Sedgwick (*Murder Incorporated*, s. 100) uważa, że George jest bratem „męskim”, a Robert „sfeminizowanym”, na co wskazuje szereg tropów

później dowiadujemy się, że chłopak, z którym Robert tej nocy dzielił łożę, wyskoczył z niego nagi:

Miałem płacić dwa groaty tygodniowo, jeść i sypiać z pewnym młodzieńcem, który szukał współtowarzysza do zajmowanej przez siebie izby, by zmniejszyć sobie wydatki. Spodobało mi się to; obudziłem się dopiero wieczorem, kiedy z pola wróciło trzech mężczyzn, którzy tutaj sypiali. Jeden z nich położył się koło mnie, z czego byłem ogromnie rad [to właśnie ten, który dwie strony dalej okazuje się nagi – P.S.]. Poprosiłem go wreszcie [właściciela – P.S.], by spał z mną w tej samej co ja izbie<sup>38</sup>.

Współczesny czytelnik, rzecz jasna, uśmiecha się domyślnie. Ale może – odpowie inny – należy historyzować (*awlays historicize*)? Tu dochodzimy zatem do sedna argumentu Kosofsky Sedgwick: owego cienkiego pogranicza kontinuum homospołecznego, homofobii i ukrytego (wypartego?) pożądania homoerotycznego. Być może obłąkany/opętany Robert nie pożąda **ciała**, lecz **osobowości** mężczyzn (homospołeczne bierze górę nad homoerotycznym). Ale właściwie dlaczego **nie**? W *Zofloyi* Dacre męsko-męskie pożądanie można wyczytać, łącząc lekturę „paranoidalną” ze strukturalną. Nie tyle chodzi bowiem o semantykę, co o strukturę narracyjną. Tułający się niczym *picaro* Leonardo, piękny brat głównej bohaterki, urodziwej Victorii, trafia pod rezydencję Signora Zappiego, który, wyraźnie zafascynowany, przyjmuje go pod swój dach. Narastającej fascynacji nie przeszkadza fakt, że Zappi ma żonę i córkę; sytuacja zostaje wyjaśniona wysoce dwuznacznym zdaniem: „This excellent being [Zappi – P.S.], whose philanthropic heart led him to seek every opportunity, not only of befriending his species, but if possible of preserving them from ill, was deeply affected”<sup>39</sup>. Cóż to bowiem jest „his species”? Mężczyźni w ogóle czy szcze-

---

(na przykład motyw krwi leżącej z jego nosa pojawiał się w powieściach XVIII-wiecznych u kobiecych bohaterek, które odczuwały zagrożenie seksualne), ale przede wszystkim jego zachowanie względem brata i innych mężczyzn, które jest „pasywno-agresywne”. Jeżeli (Kosofsky Sedgwick ujawnia jeden z mechanizmów homofobii) mężczyzna niedostatecznie pożąda mężczyzn (homospołecznie) poprzez kobietę, sam staje się „kobięcy”. Dokładnie taka struktura leży u podstaw *Niepokojów wychowanka Törlesa* Roberta Musila (1906).

<sup>38</sup> J. Hogg, op.cit., s. 208, 213, 219 (por. też s. 215).

<sup>39</sup> C. Dacre, *Zofloya, or the Moor*, Oxford 2008, s. 88. Por. też dwukrotnie powtórzone zapewnienia, że wygląd i maniery Leonarda „podobają się” Zappiemu (co oczywiście oznacza również, że nie boi się go przyjąć do swojego domu): „Your appearance and manner please me, and I should feel happy to know more of you” (s. 87), „There is that in your appearance and manner, as I have said, which interests me considerably” (s. 88).

gólni mężczyźni? Oczywiście współcześnie wyrażenie to brzmi jak gorliwe zapewnienia żyjących podwójnym życiem ukrytych gejów (zwanych potocznie „kryptociotami”), którzy usiłują poderwać faceta, stwarzając pozory, że chodzi o zupełnie inny rodzaj zainteresowania – znany zarówno z literatury, jak i z życia. Tu jednak pozostajemy na granicy homospołecznego/homoerotycznego<sup>40</sup>. Ale oto dwadzieścia stron dalej „pikaryjski” Leonardo szuka nowego noclegu i scena „uwiedzenia” zostaje strukturalnie powtórzona niemal co do szczegółu, z tą różnicą, że tym razem zaciąga go do swojego domu i uwodzi kobieta (złowieszcza Megalena Strozzi)! I zapewne właśnie dlatego jej pożądanie zostaje wyrażone dużo bardziej wprost (a także skonsurowane). Jeszcze wcześniej Leonardo trafia do domku starszej kobiety, która niedawno straciła syna, i dość cynicznie wchodzi w rolę „drugiego syna” (podobnie jak Zappiemu był przybrany „synem”), co – nawiasem mówiąc – równie queerowo, rysuje się na pograniczu sublimacyjnego pożądania. W ten sposób retroaktywnie scena z Zappim zyskuje status figury *reticentia*, celowego przemilczenia, „znaczącej ciszy”, o której także pisała Kosofsky Sedgwick. Zarazem stanowi ona rodzaj „naddatku”. Z informacji o możliwym homoerotyzmie Zappiego nie wynika bowiem nic dla fabuły (ale powieści gotyckie nie są budowane na zasadzie spójnej i logicznej organizacji – przeciwnie, są permanentnie przerywane, „strzępione” i „upstrzone” dygresjami<sup>41</sup>). Jest to zatem rodzaj buforu dla nienromatycznego pożądania, buforu, którego ten właśnie gatunek – w przeciwieństwie do wielu innych – dostarczał. Poprzez pozorne, znaczące przemilczenie bufor taki ostatecznie występuje przeciwko przemilczeniu, totalizującej, globalnej ciszy. Wreszcie w żartobliwy sposób, a niemal wprost, pojawia się lesbijska aluzja w *Italczyku* Radcliffe (1797). Najpierw uwięziona w klasztorze Ellena z fascynacją (o czym świadczy długi na stronę opis) obserwuje mniszkę Oliwię, z którą

<sup>40</sup> Sądzę, że o czymś podobnym myślał Haggerty, gdy pisał o **ogólnym** doświadczeniu relacji „ja – społeczeństwo” w powieściach gotyckich, które czytelnik gejowski może odnosić do siebie: „If Sedgwick is correct in asserting that «the Gothic unspeakable was a near-impenetrable shibboleth for a particular conjunction of class and male sexuality», we must remember too that what *is* spoken in these works constitutes the first whole-scale attempt to articulate the relation of self and society that any member of a sexual minority must experience. Idem, *Literature and Sexuality in the Later Eighteenth Century: Walpole, Beckford, and Lewis* (G. Haggerty, „Studies in Novel” 1986, t. 18, z. 4, s. 343).

<sup>41</sup> M. Kilgour, *The Rise of the Gothic Novel*, s. 32. Badaczka proponuje freudowskie odczytanie tego jako konfliktu między zasadą rzeczywistości a zasadą przyjemności; *suspense* realizuje zasadę przyjemności, odwrócenia ostatecznego ujawnienia wszystkich tajemnic; podobną rolę odgrywają dygresje, konstrukcje szkatułkowe, wiersze etc.

następnie wchodzi w zażyłość. Kiedy przybywa ukochany Elleny, Vincentio di Vivaldi, by ją uwolnić, po scenie czułego pożegnania obu kobiet wykrzykuje:

– Ach, Elleno! – rzekł Vivaldi, gdy delikatnie oderwał ją od zakonnicy. – Czy mam już tylko drugie miejsce w twoim sercu? – Ellena otarła oczy i odpowiedziała uśmiechem wymowniejszym od słów. Gdy wciąż na nowo żegnała Olivię, ta oddała rękę przyjaciółki Vivaldiemu i odeszła<sup>42</sup>.

Uśmiech Elleny to niejako uśmiech Radcliffe – jakby rodzaj puszczanego oczka. Oczywiście pod koniec powieści okazuje się, że Olivia jest matką Elleny, a cała scena „dziwnego przyciągania” często w powieściach gotyckich okazuje się figurą nazywaną *cri de sang* („zew krwi”). Podobna scena między matką a nieznaną jej córką rozgrywa się także we wcześniejszym *A Sicilian Romance* Radcliffe (1790)<sup>43</sup>. Analogicznie jak w *Mniczku* Olivia i Ellena dosłownie i w przenośni „podskórnie” („żyłami”) rozpoznały swoje

<sup>42</sup> A. Radcliffe, op.cit., s. 174 (por. też s. 111–112). Pomijam tu „oczywisty” podejrzany aspekt oddania i uwielbienia Paula, służącego Vincentia, dla swojego pana – przede wszystkim ze względu na to, jak skomplikowanym tematem jest kwestia przeobrażenia relacji pan – służa w powieściach gotyckich w związku z historycznymi przemianami społecznymi. Dynamika ta bywała erotycznie nacechowana – tak jest na przykład w *Calebie Williamsie* Williama Godwina (1794), tak bywa też współcześnie (wspomnijmy film *Służący* Josepha Loseya ze scenariuszem Harolda Pintera [1963] na podstawie powieści Robina Maughama, biseksualisty zresztą). Wydaje mi się, że takim „zdesublimowanym Paulem współczesnym” mógłby być Tom Ripley w *Utalentowanym panu Ripleyu* Patricii Highsmith (1955), biseksualnej pisarki, wobec Dickiego, choć Ripley nie jest *stricte* służącym i ujawnia mroczne oblicze (a Paulo nie). W „paranoidalnych” odczytaniach postaci Batmana sugerowano homoerotyczną więź nie tylko między nim a Robinem, lecz także między Bruce’em Wayne’em a lokajem Alfredem. W postmodernistycznym serialowym pastiszu powieści gotyckiej, modelowej ilustracji kategorii *gay gothic*, *Dante’s Cove* (2005–2007), w odcinku pilotażowym, osadzonym w roku 1840, Ambrosius ma poślubić Grace, potężną wiedźmę. Ta jednak przyłapuje go na uprawianiu seksu ze służącym – zresztą arystokrata jest tu w pozycji pasywnego (por. na temat figury służącego ogólnie i u Godwina w szczególności – M. Kilgour, *The Rise of the Gothic Novel*, s. 63).

<sup>43</sup> O innej możliwości odczytania relacji matka – córka jako charakterystycznej dla *female gothic* pisze Donna Heiland (*Gothic & Gender. An Introduction*, Malden 2004, s. 62–63, 67). Ma to być „preedyalna wzniosłość”, ukazanie walki córki o odłączenie się od matki (nierazko fizycznie nieobecnej lub występującej jako zamek czy dom, w którym córka jest uwięziona) w celu ukonstytuowania własnej podmiotowości. W podobnej postaci pojawia się taka preedyalna wzniosłość w *Almie* Izabeli Filipiak (2003). Skądinąd dziwi mnie, że badaczka *gender* uznaje zainteresowanie Elleny Olivią za oczywiste. Bez wątpienia oznacza ono dla niej rozpoznanie matki (sądzi, że domyśla się tego także czytelnik). Akurat ja rozpoznałem lesbijski romans (nim doczytałem „rozczarowującą” pointę).

prawdziwe istoty, a czytelnik, o ile nie przeoczył owego uśmieszku Radcliffe, doznaje „ulgi”: przecież matka z córką nie mogłyby... A jeśli jednak? Przypominam tezę Roberta Keily’ego o wytrąceniu z uprzywilejowanej pozycji „zakończenia” na korzyść „środką” – tak u Radcliffe, jak i w innych, bardziej „konserwatywnych” powieściach gotyckich z niespodzianą karą lub/i morałem na końcu<sup>44</sup>; „zakończenie” ma reprezentować „zasadę realności”, a „środek” – „zasadę przyjemności”. Może nie było żadnej *anagnorisis via cri de sang*?

Gotycka konwencja nigdy nie zbliżyła się do centrum – prototypu polskiej narracji kulturowej. Koincyduje to – może nieprzypadkowo – ze szczególną, paradoksalną obecnością w tej kulturze homoseksualności, która co prawda nie była zakazana, ale jednak społecznie niewidoczna – prawo zezwalało na istnienie czegoś, co w szczególny sposób nie-istnieje. Określiło to charakter polskiego romantyzmu, szczególnie w jego spopularyzowanej postaci (wszak „wprawki” gotyckie w dziełach Zygmunta Krasińskiego stanowią margines), która stała się paradygmatycznym sposobem funkcjonowania tej kultury przez stulecia. Poważnie traktowany gotycyzm pojawiał się jeszcze na przełomie XIX i XX w. we wczesnym modernizmie polskim: w postaci „całościowej” – u Antoniego Langego, w postaci pożyczonych konwencji wmieszanych następnie w hybrydyczne formy – w prozie<sup>45</sup>, dramatach, a nawet poezji Tadeusza Micińskiego; co ciekawe, choć Miciński posługiwał się groteską, *buffo*, a nawet kempem, akurat cytaty z gotycyzmu zawsze pojawiają się w tonacji serio. W wieku XX pisarze, którzy jakkolwiek nawiązywali do gotyckiej konwencji, czynili to albo parodystycznie (Michał Choromański, Witold Gombrowicz), albo zacierając gotycki rodowód – czasem on sam zacierał się w społecznym odbiorze na rzecz innych ram gatunkowych, jak parabola historyczna czy *fantasy* (twórczość Andrzejewskiego, cykl o magu Witelonie Witolda Jabłońskiego) – albo ostentacyjnie łącząc nieznaną w polskiej tradycji wersję gotycyzmu z innym wyrazistym prototypem ga-

<sup>44</sup> Należy zwrócić uwagę na radcliffiańskie zakończenie *Opętanych* Witolda Gombrowicza, które dokładnie realizuje opisany tu model „zasada przyjemności – zasada realności”. U Radcliffe, a także u Clary Reeve, autorki *The Old English Baron* (1777), w wielu powieściach wszystkie irracjonalne „przyjemności” i „suspensy” uzyskują na koniec „realistyczne” i „racjonalne” wyjaśnienia, które tak irytowały wielu z jej czytelników. U Gombrowicza jest tak samo. Zdaniem niektórych świadczy to o dystansie pisarza i podkreśla ludyczność tekstu (w porównaniu z „poważnymi” dziełami Gombrowicza). Ale jeśli wiemy, że to cytaty z konwencji – i to ugenderowanej...

<sup>45</sup> Por. J. Illg, *Elementy gotycyzmu w powieściach Tadeusza Micińskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1979, nr 4, s. 133–162.

tunkowym (kobieca monstrualność – znany na przykład w kulturze angielskiej odłam gotycyzmu pomieszany z cyberpunkiem u Filipiak), albo uwspółcześniając gotycyzm względnie serio – jednak zawsze z powodu przeniesienia w inny kontekst stawał się on półzartem (Miron Białoszewski i „blokowskowy” gotyk). Gotycyzm jako forma „całościowa” uzyskiwał zatem pastiszowy cudzysłów lub inne dystansujące przebranie, a jeśli już pojawiał się serio, to tak jak w strategii Micińskiego: jako cytat konwencji włączony w sylwiczne bądź hybrydyczne formy (tak u Białoszewskiego – blokowy gotycyzm serio jest włączony w sylwę; „całościowe” opowiadanie „gotyckie”, *Przemieszczenie*, jest wyraźnie pastiszowe<sup>46</sup>; „całościowi” *Opętani* Gombrowicza mają nie być serio, ale już *Kosmos* jako całość, w tym gotycystyczne cytaty, ma być – w tym momencie oczywiście myślę też o konwencji odbioru i jej pisarskim wyczuciu; gotycka historia w *Patubie* jest tylko częścią<sup>47</sup> i uzyskuje „nobilizację” w postaci metanarracyjnej ramy, „fabuła” zostaje przeciwstawiona jako mało znaczący element konceptualnej konstrukcji intelektualnej)

<sup>46</sup> Ale zarazem dowodzi fascynacji tym gatunkiem. Haggerty pokazuje, że taki ironicznie zafascynowany stosunek występuje u Poe, uchodzącego przecież – i słusznie – za mistrza formy gotyckiej, i zdaniem badacza ma wprowadzić konwencję na nowy poziom świadomości i jakości (zob. G. Haggerty, *Poe's Gothic Gloom*, w: idem, *Gothic Fiction...*, s. 81–82). Gwoli zniuansowania tradycji gotyckiej, także w powieściach pierwszej fali gotycyzmu, choćby u Radcliffe, występowały (auto)ironiczne momenty. O ile erudycja nie podsuwa mi kontrprzykładu XX-wiecznej powieści „całościowo gotyckiej” serio, o tyle uważam, że efekt taki udało się uzyskać w kinie, szczególnie w pierwszym *Batmanie* Tima Burtona (1989), słabszy – już w bardziej hybrydycznym *Pourocie Batmana* (1992) czy w licznych filmach grozy produkowanych w Hiszpanii, która współcześnie dostarcza najinteligentniejszych i najbardziej wyrafinowanych filmów gotyckich (czy, powiedzmy, horrorów). W przeciwieństwie do Polski Hiszpania doskonale czuje gotycyzm i jest to w tej kulturze jedna z centralnych, a nie marginalnych konwencji.

<sup>47</sup> To właśnie na tej nowelowej części *Patuby* oparto scenariusz filmu gotyckiego (horroru) *Widziadło* (1983) w reżyserii Marka Nowickiego. To właśnie on „przywrócił” powieści gotycki rodowód, ale jednocześnie zupełnie przez to się z nią rozmiął – zapewne celowo. Zresztą lata 80. to w kinie polskim okres bodaj najmocniejszej obecności gotycyzmu (horroru) – wyszydzanego jako mało ambitny, krytyczny „cień” kina moralnego niepokoju czy szkoły polskiej. Nie była tylko, jak chcieliby „poważni ludzie”, eskapistyczna ucieczka finansowana przez upadający system komunistyczny, by odwrócić uwagę obywateli od problemów. Prócz *Widziadła* należy wskazać: *Wilczyce* (1982), *Powinowactwo* (1984), *Dom Sary* (1985), polskie arcydzieło gatunku *Medium* (1985), *Lubię nietoperze* (1985), *Problemat profesora Czelawy* (1985), *Osobisty pamiętnik grzesznika przez niego samego spisany* (1985) – adaptacja klasycznej gotyckiej powieści Hogga w reżyserii Wojciecha Hasa; ponadto kino Piotra Szulkina. Poza nielicznymi wyjątkami są to horrory kostiumowe, bliskie centrum prototypu. Najciekawsze współczesne użycie gotycyzmu – w postaci *queer female gothic* – to *W ukryciu* Jana Kidawy Błońskiego (2013).



albo rozproszony z zatartym rodowodem<sup>48</sup>. Oczywiście próby „gotycyzmu serio” na ogół uznawano za literaturę masową czy pop<sup>49</sup>. Wyjątkiem w modernizmie europejskim – najbardziej zapewne znaczącym – jest twórczość Franza Kafki, której gotycki rodowód przesłoniły inne etykiety i alegorie czytania<sup>50</sup>. Polscy moderniści wpisują się tu w szerszą strategię modernizmu światowego, który, jak zwięźle zaobserwował Fredric Jameson, u swych początków, w wyniku dążenia do wykreowania opozycji kultura wysoka – kultura masowa, zepchnął szereg gatunków, w tym gotycyzm, do tej drugiej klasy<sup>51</sup>. Zdaje się jednak, że opozycja taka zarysowała się jeszcze w romantyzmie angielskim<sup>52</sup>. Badacze piszą o fascynacji Percy’ego Bysshe Shelleya „niskimi” gatunkami, takimi jak powieści gotyckie, szczególnie Charlotte Dacre, która w wielu miejscach miała na Shelleya wpływ<sup>53</sup>; za-

<sup>48</sup> Botting twierdzi w *Gothic* (s. 13), że elementy gotycyzmu trafiły do s-f, powieści przygodowych, „literatury modernistycznej”, romansów i horrorów. W niektórych (horror, co oczywiste, s-f) ich rodowód jest czytelniejszy, w innych – mniej czytelny.

<sup>49</sup> To chyba przypadek opowiadania *Wadera* Jerzego Gieraltowskiego z tomu *Pogrzeb lwa* (1977), zekranizowanej następnie jako *Wilczyca* (1983) przez Marka Piestraka. Obecnie film ten, chyba na poważnie, stanowi obiekt kampowego kultu (ja także jestem jego fanem). Jest w nim obecny także epizod *queer feminist gothic* (znużona żona zabawia się ze swoją służącą).

<sup>50</sup> Podobną uwagę przy okazji Josepha Conrada poczynił G.R. Thompson, skarżąc, że konwencję gotycką wciąż traktuje się jako poślednią: „And classic works of fiction which employ Gothic conventions and subjects, like «Heart of Darkness», tend not to be critically examined in the tradition of a developing Gothic mode but in some other, more acceptable tradition of the novel” (G.R. Thompson, *Introduction: Romanticism and Gothic Tradition*, w: *The Gothic Imagination. Essays in Dark Romanticism*, red. G.R. Thompson, Washington 1974, s. 1). Dalej badacz podaje analogiczny przykład: *Moby Dicka* Hermana Melville’a.

<sup>51</sup> Fredric Jameson wypowiada tę uwagę mimochodem. Na przykładzie narracji u Conrada pokazuje, jak gatunek „romans” był w modernizmie spychany ku „literaturze masowej”, por.: „[...] a virtual paradigm of romance as such, comes before us as the prototype of the various „degraded” subgenres into which mass culture will be articulated (adventure story, gothic, science fiction, bestseller, detective story, and the like)” (F. Jameson, *Romance and Reification*, w: idem, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca–New York 1981, s. 207).

<sup>52</sup> Por. M. Edmundson (op.cit., s. 164–165) o „niskim gotycyzmie” i „wysokim romantyzmie” oraz ambiwalentnym stosunku badaczy do wpływu pierwszego na drugi. Na przykład Harold Bloom, zwłaszcza w *Lęku przed wpływem*, jest według Edmundsona autorem opowieści gotyckiej (co nie dziwi, wzięwszy pod uwagę stopień jego uzależnienia od Freuda i uwikłanie w relację homoerotyczne – homospołeczne, o czym pisałem w innym miejscu), a jednak Bloom, dostrzegłszy elementy gotyckie u romantyków, usiłuje je przemieścić i przesublimować, egzaltując romantyzm.

<sup>53</sup> Z entuzjazmem o Dacre wypowiadał się także George Byron. (Obydwoje to oczywiście romantycy queerowi). Por. K.I. Michasiw, *Introduction*, w: C. Dacre, *Zofloya, or the Moor*, Oxford 2008, s. XII, XXIV–XXVI.

łożenie jest więc takie, że twórczość Shelleya przynależy do innej klasy niż powieści gotyckie. Pod koniec wieku XIX konwencja gotycka znalazła swoje miejsce w gatunkach prasowych, osobliwie w tych uchodzących za „najniższe”<sup>54</sup>. Upodobanie to utrzymuje się zresztą do dziś, tak więc w kulturach literackich opartych na wyraźnym przeciwstawieniu literatury gazecie (a przecież to jeden z istotniejszych mitów modernizmu) lęk przed gotyzmem uzyskuje dodatkową siłę napędową. Być może silne zainteresowanie kina masowego i telewizji gotyzmem działa analogicznie. „In the twentieth century Gothic is everywhere and nowhere” rozpoczynał rozdział *Twentieth-century Gothic* Fred Botting w swojej przeglądowej książce, zamówionej przez Routledge do serii *The New Critical Idiom*<sup>55</sup>. „Wszędzie” to: tele-dyski, talk-show, prasa „śmieciowa” i „wysoka”, a także horrory i inne odmiany kina grozy; „nigdzie” to kultura, którą względnie zgodnie do połowy wieku zwano „wysoką”. Maggie Kilgour szczegółowo opisała historię konwencji odbioru gotyzmu jako „dziecinady” czy „formy regresywnej” („preedypalnej” czy „oralnej”), „niepowagi”, „zatrzymania w rozwoju” (*arrested development*), co zwykle wypowiedano z pozycji uznającej „realizm” za „dojrzałość”<sup>56</sup>. Także i tu otwiera się (psychoanalityczna) paralela: w klasycznym Freudowskim ujęciu, przechwyconym następnie przez popkulturę, homoseksualność traktowano jako zatrzymanie w rozwoju na normatywnej drodze prowadzącej do heteroseksualnego małżeństwa, narcystyczną (*ergo* infantylną) regresję – ucieczkę w „prywatne przyjemności” w miejsce oczekiwanego społecznego rozwoju (uspolecnienie oznaczało oczywiście wejście w heteroseksualną i najlepiej rozplodową relację). Utożsamienie „realizmu” (jako estetyki czy postawy życiowej) z „dojrzałością”, bądź też waloryzacja „doj-

<sup>54</sup> G. Haggerty (*Queer Gothic*, s. 45–49) analizuje relację z procesu sodomiotów z września 1810 r. pod kątem użycia w niej kategorii gotyzmu. Edmundson analizuje konwencję gotycką w talk-show Oprah Winfrey, relacjach z procesów sądowych Michaela Jacksona i Orenthala Jamesa Simpsona, dyskursie o AIDS czy w skandalach pedofilskich wśród księży – zob. M. Edmundson, *Nightmare on Main Street*, s. 10–14, 28–29, 57–62.

<sup>55</sup> F. Botting, *Gothic*, s. 155.

<sup>56</sup> M. Kilgour, *The Rise of the Gothic Novel*, s. 33–37. Por. rekapitulację tej konwencji odbiorczej: „The gothic revival has also been described as a form of regression; the genre has often been treated, usually implicitly, as an immature form, a throwback to an earlier stage of the literary tradition which rises in infantile resistance to the grand progress of the novel proper towards the maturity of realism. Gothic authors are too often described as children [...] and Lewis, like Beckford before him, was described as a perpetual boy. Gothic readers also are often described, if not by the authors then by critics, as children or at best teenagers” (s. 33).

rzałości” jako lepszej, to oczywiście fenomen historyczny, przygodny. Jednakże należy podkreślić, że z tej perspektywy każda estetyka (nie tylko gotycyzm czy manieryzm) faworyzująca – by powrócić raz jeszcze do przywoływanych tu psychoanalitycznych kategorii – „zasadę przyjemności” nad „zasadę rzeczywistości”<sup>57</sup> będzie uznawana za „niedojrzałą” czy „dziecinną”. Jednakże przecież „zasada rzeczywistości” nie musi automatycznie być związana z estetyczną kategorią realizmu – to także jest utożsamienie historyczne. „Zasada realności” u Freuda wprowadza porządek linearny, pozwala „wolnej energii”, „skaczącej”, działającej „zrywami”, „nieciągle”, stać się „energiją związaną”<sup>58</sup>. Paralela pomiędzy arabeskowymi narracjami (gotycyzmu, manieryzmu, modernizmu, postmodernizmu etc.<sup>59</sup>) a pewnymi wariantami linearnego realizmu jest tu oczywista (jeżeli jednak Freud część swojej teorii zaczerpnął z gotycyzmu, to czy innej części nie mógł zaczerpnąć z mieszczańskiego realizmu?). Zarówno Maggie Kilgour o gotycyzmie, jak i Leo Bersani o nurtach antyrealistycznych po realizmie twierdzą, że kierunki występują przeciwko mieszczańskiej (i w wypadku gotycyzmu anglosaskiego protestanckiej) wizji spójnego, autonomicznego i „domkniętego”, zrozumiałego (*intelligible*) *ego* czy osobowości. Bersani rozwija tę myśl w kontekście psychoanalitycznym, mówiąc o realizmie „lęku przed pożądaniem”, które „rozbija osobowość”<sup>60</sup>. (Oczywiście z przeciwstawnego punktu widzenia można powiedzieć, że taka wizja realizmu jako uspojniania i usensowniania nie odpowiada bynajmniej „zasadzie rzeczywi-

<sup>57</sup> Por. J. Laplanche, J.B. Pontalis, *Pleasure Principle* [hasło], w: *The Language of Psychoanalysis*, s. 321–325 (zwłaszcza s. 324–325). Laplanche rozważa także sporną kwestię, czy „zasada przyjemności” jest tożsama z „zasadą stałości”, czy może jest jej przeciwstawna. Za tą drugą tezą opowiada się w książce *Vie et mort en psychanalyse* (Paris 1970).

<sup>58</sup> J. Laplanche, J.P. Pontalis, *Reality Principle* [hasło], w: *The Language...*, s. 379.

<sup>59</sup> Por. też zestawienie „zasady przyjemności” z „teorią narracji” u Petera Brooksa (*Freud's Masterplot*, w: *Psychoanalytic Criticism. A Reader*, red. S. Vice, Cambridge 1996, s. 30–37, zwłaszcza s. 35–37).

<sup>60</sup> Por.: „Desire is a threat to the form of realistic fiction. Desire can subvert social order; it can also disrupt novelistic order. The nineteenth-century novel is haunted by the possibility of these subversive moments, and it suppresses them with a brutality both shocking and eminently logical” (L. Bersani, *Realism and the Fear of Desire*, w: idem, *A Future for Astyanx. Character and Desire in Literature*, Boston–Toronto 1976, s. 66. Dalej w tym tekście czytamy: „As desire becomes more radically disruptive of established orders, the novel tends to become less realistic, more allegorical” – s. 67). Tu przykładami są *Moby Dick* i „fantastyczne” dzieła Honoré’a de Balzaca przeciwstawione jego dziełom „realistycznym”. Bersani incydentalnie przeciwstawia powieść XIX-wieczną powieści XVIII-wiecznej, a źródeł wizji „spójnej osobowości” szuka w klasycyzmie, szczególnie u Jeana Baptiste’a Racine’a.

stości”, tylko jest „fantazją życzeniową”<sup>61</sup>). W tym więc miejscu gotycyzm i modernizm podają sobie ręce ponad epoką instalacji i dominacji realizmu (który wszak w modernizmie nie zanika). Pozostaje pytanie: dlaczego w modernizmie i postmodernizmie gotycyzm wraca w wersji ironicznej<sup>62</sup>? Czy jest to „powrót wypartego”, które wyrzucone drzwiami jako „tragiczne” wraca oknem jako „farsowe”? Część badaczy udziela odpowiedzi, która wydaje mi się zbyt prosta: gotycyzm rzucał złowrogi cień na modernistyczną ideę postępu, musiał więc zostać w swojej „ciemności” „rozcieńczony”<sup>63</sup>; ale przecież to samo mówiono o hi-

<sup>61</sup> „A myth about psychic order and structure helps to contain, and to limit, all critiques of disorder. It also makes it practically impossible to begin experimenting with nondestructive versions of fragmented desires” (L. Bersani, op.cit. s. 61–62); a także: „Realistic fiction serves nineteenth-century society by providing it with strategies for containing (and repressing) its disorder within significantly structured stories about itself” (s. 63).

<sup>62</sup> W klasycznych powieściach gotyckich są całe (auto)ironiczne ustępy. Na przykład u Radcliffe w scenach, w których bohaterowie dygresyjnie opowiadają „straszne” historie, budząc znużenie lub zniecierpliwienie słuchacza przedłużającym się (źle zaaplikowanym?) *suspensem* (chwyt zresztą przejęty prawdopodobnie od Miguela Servantesa). Z kolei w *Mnicbu* Agnes przebiera się za znanego z legend ducha zakonnicy, później jednak na scenę wkracza prawdziwy duch; natomiast kampowy *Watbek* wydaje się pastiszem dopiero narodzonego gatunku! Catherine Spooner określa pierwszego twórcę gotyckiej powieści, Horace’a Walopole’a, mianem „camp antiquarian”, a jego powieść charakteryzuje jako „gloriously camp theatricality” (Spooner stwierdza, że był to gatunek stworzony bardzo świadomie i niemal natychmiast zaczęły mu towarzyszyć parodie – zob. C. Spooner, *Contemporary Gothic*, London 2006, s. 23, 27). Dalej badaczka przytacza tezę Allana Loyda-Smitha naświetlającą cel postmodernistycznego pastiszowania gotyku. Jest nim osiągnięcie szczególnej pustki: „[...] in contemporary Gothic texts the counterfeit, there from the beginning, is mingled with postmodern pastiche to achieve a peculiar emptiness, «a **ghosting** of the original Gothic»” (s. 34). Ale właściwie na czym miałyby ono polegać?!

<sup>63</sup> Por. F. Botting, *Gothic*, s. 1–2. Edmundson błękotliwie opisał architekturę modernistyczną jako antygotycką, mającą wyeliminować wszystko, co *Unheimliche*. Ponadto moda na architekturę modernistyczną – a więc na nowe, lecz niesolidne budynki – powodowała niszczenie istniejących obiektów, a co za tym idzie – doświadczeń wpisanych w mury. Oczywiście to „jasne” budownictwo wnet ujawniło właściwe sobie obszary cienia (zob. F. Botting, *Nightmare on Main Street*, s. 113–118). Ten gest badacz zestawia z wizją modernizmu Thomasa Steransa Eliota jako wymierzoną w wyeliminowanie gotycyzmu (s. 112). Edmundson jest jednak świadom, że modernizm Eliota nie równa się modernizmowi jako takim. W konkluzji stwierdza: „one takes the purging of the Gothic to be a central – though hardly the sole – motive for a good deal of modernist work” (s. 113). Oczywiście nie neguję, że na niektóre postaci modernizmów, twórczo kontynuujące myśl oświecenia, gotycyzm mógł tak działać. Zapewne można przyjąć, że gotycyzm zwykle będzie „cieniował” wszelkie postaci „(neo)klasycyzmu” – tak jak manieryzm. Dowcip polega na tym, że o ile niektóre tendencje w modernizmie są „(neo)klasycystyczne”, o tyle te „przeciwnie”, powiedzmy manierystyczne, bynajmniej nie sięgnęły ochoczo i z powagą po arsenał gotyckich. To właśnie próbuję tu wyjaśnić.

storycznym gotycyzmie odnoszącym się do oświecenia, a uzasadnienie, że „modernizm” jest powrotem (wypartego?) oświecenia, to – eufemistycznie mówiąc – zadanie karkołomne. Przychyłam się natomiast do poglądu, że postmodernizm (niezależnie od tego, czy traktujemy go jako inną formację, czy jako część modernizmu) wprowadził inny rodzaj ironii – nie tyle wobec gotycyzmu, co wobec modernizmu. Natomiast gotycyzm stanowił narzędzie realizowania strategii „cieniowania” wybranych optymistycznych założeń modernizmu<sup>64</sup>, które po czasie ukazywały swoje mniej jasne niż w założeniach oblicza. Krótko mówiąc, jedną ze strategii postmodernistycznej dyskusji z modernizmem było gotycyzowanie jako ironizowanie. Jeżeli sam gotycyzm – na ogół narzędzie – bywał ironiczny, to rykoszetem – albo dlatego że „wszystko było ironiczne”. Natomiast, czego akurat, o ile się nie mylę, nikt nie sproblematyzował, gotycyzm zbliża się w ostatnich dekadach XX w. i później do teorii (myśli/światopoglądu/dyscypliny) *queer* właśnie dlatego, że ruch wyzwolenia LGBT i oparte na nim *gay & lesbian studies* budowały swoje założenia na optymistyczno-progresywnych ideach oświeceniowych (utopijny akumulatywny przyrost wolności); część strategii „rozmywania” tego optymizmu w *queer* odwoływało się do gotycystycznych „cieni”. Dlatego z perspektywy psychologicznej przedstawiciele politycznych czy akademickich ruchów LGBT z reguły nie przepadają za estetyką manierystyczną i gotycyzmem (jako prawdopodobnie jego częścią). Jeżeli natomiast chodzi o gotycyzm w modernizmie, proponuję następującą hipotezę: ironia i cudzość w modernizmie pozwalają zachować pewien balans pomiędzy „zasadą przyjemności” a „zasadą rzeczywistości”, mianowicie ironia jako strategia racjonalizacji jest tu rodzajem lękowego uniku przed „zasadą przyjemności”, ale – jak doskonale wiadomo – ironia znosi wszelkie definitywne atrybucje, utrzymuje pożądaną obiekt i wypiera się go jednocześnie, czy raczej pozostaje w stałej grze pożądania i wyparcia, zniknięcia i ponownego powrotu (*fort-da*). Jednocześnie **chroni** ona w ten sposób to, co pożądane, czyli nie dopuszcza do tego, by „zasada przyjemności” przybrała kształt „zasady Nirwany” (to jest, żeby „zasada realności” całkowicie „uśmierciła” pożądanie, albo żeby pożądanie samo doprowadziło do „roztrzaskania się”, a w konsekwencji do „roztrzaskania” także podmiotu). (Na tej samej zasadzie działa

<sup>64</sup> „In the questioning of narratives of authority and the legitimacy of social forms, what can be called postmodern Gothic is akin, in its playfulness and duplicity, to the artificialities and ambivalences that surrounded eighteenth-century Gothic writing and were produced in relation to the conflicts of emerging modernity” (F. Botting, *Gothic*, s. 157).

kamp; tylko kwestia „nie-dojrzałości” jest w nim bardziej skomplikowana). Przykład Gombrowicza i *Opełanycb* jest tu znakomitą ilustracją (a także *Wabadlo Foucaulta* Umberta Eco). Proponuję tę strategię modernistyczną uznać za Freudowską *Realitätsprüfung* („testowanie realności”), czyli fazę w formowaniu się *ego*, kiedy usiłuje ono rozpoznać impulsy „zasady przyjemności” jako przynależne „ja” i odróżnić je od „nie-ja”, *Lust-Ich* i *Real-Ich*, między innymi poprzez próby introjkcji ze świata zewnętrznego tego, co „przyjemne”, w „ja” oraz próby projekcji<sup>65</sup>. Ironia zawsze dodaje drugie spojrzenie lub inny głos czy też pozwala „unieść się ponad” własną perspektywę (tu: ja). Ma to, rzecz jasna, związek z modernistycznym formowaniem się kategorii subiektywizmu, choć w tym miejscu oczywiście nie mogą rozwijać tego wątku. W opisie Bersaniego pierwszą powieścią, która tak czyni (konfrontuje realne z pożądanym w złożonej polifonii, dającej się uznać za grę introjkcji i projekcji), jest – co nie budzi zaskoczenia – *Don Kichbote*. Z tej, ale nie tylko z tej, przyczyny można uznać ją (jak wywodziłem to swego czasu na przykładzie *Nietoty*)<sup>66</sup> za prekursorkę modernizmu i postmodernizmu. Znow w tak ogólnie zakreślony mechanizm wpisują się także te teksty modernizmu (dalekie od gotycyzmu), które usiłują uzgadniać homoerotyczne *Lust-Ich* z „zasadą realności”. Celem jest ochrona „przyjemności” poprzez odegranie (pozorowanie?) „dojrzałości” – albo sublimacja, albo ironia. Czy polskie „nie-przeżycie”, „nie-odegranie” (*acting out*) gotycyzmu, traktowane jako reparatorne czy terapeutyczne, ma związek ze słabo gasnącą w tej kulturze homofobią, kodowaną jakże często (indywidualnie i publicznie) przy użyciu gotyckich rekwizytów „ze złomowiska”?

PIOTR SOBOLCZYK

### Queer Gothic – Queer Modernism

The article discusses the motifs of queerness (homosexuality) in classical (English) Gothic novels and indicates a parallel with the modern practices of reading and writing queerness. Additionally, it defines the place of *queer Gothic* on the map of *queer Modernism* at the turn of the 19th century and in the 20th century. Simultaneously, he poses a question about the reason for pushing this aesthetics to the margins of that which

<sup>65</sup> J. Laplanche, J.P. Pontalis, *Reality-Testing* [hasło], w: *The Language...*, s. 384.

<sup>66</sup> Por. rozdział „*Cervantesowska*” *Nietota* w mojej książce *Tadeusza Micinińskiego podróż do Hiszpanii* (Toruń 2005).

is “highly artistic”, or its presence only in the mainstream – basically through pastiche, grotesque, stylization or the sole use of formal elements in a polyphonic or *Silva rerum* structure.

**Keywords:** Gothicism, queer, queer Gothic, queer Modernism, psychoanalysis, homophobia, paranoia.

**Piotr Sobolczyk** – poeta, pisarz, badacz i krytyk literacki, tłumacz. Autor książek: *Tadeusza Micińskiego podróż do Hiszpanii* (2005), *Dyskursywizowanie Białoszewskiego. Teoria recepcji i recepcja krytycznoliteracka* (2013), *Dyskursywizowanie Białoszewskiego. Dyskursy literaturoznawstwa naukowego i szkolnego* (2014). W roku 2015 ukażą się *Queerowe subwersje. Polska literatura homotekstualna i zmiana społeczna*. Ponadto autor sześciu książek literackich. Niedawno ukazał się najnowszy tom jego poezji *Obstrukcja Inślugi* (2014). Adiunkt w Pracowni Poetyki Historycznej IBL PAN. Członek European Network for Avant-Garde and Modernism Studies (EAM).

