Przeciwwypowiedzenie. Homotekstualność *Sycylijany i Martwej Pasieki* Jarosława Iwaszkiewicza

Grzegorz Piotrowski

TEKSTY DRUGIE 2026, NR 1, S. 360–384

DOI: 10.18318/td.2026.1.19 | ORCID: 0000-0001-6488-2661

W 1978 roku Jacob Stockinger w rozprawie *Homotekstualność: propozycja* wprowadził pojęcia homotekstu i homotekstualności[1]. Jest to studium założycielskie dla wszystkich późniejszych badań nad literackimi tekstualizacjami homoseksualizmu, kontynuowanych między innymi przez Wolfganga Poppa i Maritę Keilson-Lauritz, a na gruncie polskim – przede wszystkim Germana Ritza i kilku młodszych badaczy.

Przypominam tę pracę nie tylko dlatego, że dopiero od niedawna możemy się z nią zapoznać w języku polskim, ale także z tego powodu, że w badaniach homotekstualnych została niemal całkowicie wymazana[2].

Grzegorz Piotrowski – dr hab., dyrektor Instytutu Badań nad Kulturą i prof. UG, wykładowca Akademii Muzycznej w Gdańsku. Zajmuje się Jarosławem Iwaszkiewiczem i Kurtem Weillem, muzyką popularną, operą, homotekstualnością, aktorstwem filmowym. Z Karolem Szymańskim pracuje obecnie nad cyklem książek „Obrachunki Fordowskie", poświęconym biografii i twórczości Aleksandra Forda. Kontakt: g.piotrowski@ug.edu.pl.

1 J. Stockinger, *Homotekstualność: propozycja*, wprowadzenie, przekład G. Piotrowski i K. Szymański, „Teksty Drugie" 2022, nr 2.

2 W Polsce pojęciem homotekstualności jako pierwszy posłużył się Paweł Leszkowicz (*Homotekstualność*, w: *Gender. Konteksty*, red. M. Radkiewicz, Rabid, Kraków 2004), wiązał je jednak z badaniami Rudiego C. Bleysa (2000), który nazwisko Stockingera akurat pomija. Odnotował je dopiero Piotr Sobolczyk (*Queerowe subwersje. Polska literatura homotekstualna i zmiana społeczna*, Wydawnictwo IBL PAN, Warsza-

https://rcin.org.pl

Powrót do stockingerowskiego źródła pozwala tymczasem odnowić i rozszerzyć badania homotekstualności bez zamykania ich wyłącznie w obiegowych już kategoriach interpretacyjnych. Koncepcja Stockingera ma jeszcze i tę dodatkową zaletę, że – odnieśmy się do inspirujących rozważań Błażeja Warkockiego[3] – wyrasta nie „z plotki czy anegdoty"[4], lecz z lektury i nie jest esencjalistyczna, choć zarazem pozostaje tożsamościowa. (Stockinger nie miał wątpliwości, że istnieje niepłynna tożsamość homoseksualna – i może właśnie to przekonanie okazało się ideologicznie nieakceptowalne dla kontynuatorów). Znosi też rozróżnienie na homoseksualną literaturę przedemancypacyjną i emancypacyjną, gdyż bieguny niewypowiadalności i jawności traktuje jako równoprawne możliwości realizacji homoseksualnej tożsamości głębokiej.

❖

W moim artykule chciałbym – w orbicie refleksji Stockingera – skonfrontować dwa homotekstualne dzieła Jarosława Iwaszkiewicza: jedno z pierwszych lub w ogóle pierwsze – *Sicilianę* i jedno z późnych czy wręcz ostatnich – *Martwą Pasiekę*. Oba to obszerne opowiadania, bardzo dla twórczości Iwaszkiewicza istotne. Znaczenie *Siciliany* z 1914 roku (opublikowanej prawie sto lat później) rozpoznał już Radosław Romaniuk, słusznie uznający ją za „najciekawszy z wczesnych prozatorskich utworów Iwaszkiewicza"[5].

*Sicilian*ę pod wieloma względami można traktować jako mikroprojekt twórczości pisarza, gdyż przynosi ona liczne tematy i wątki oraz strategie narracyjne i ton pisarstwa Iwaszkiewicza w postaci, co zadziwiające u dwudziestoletniego twórcy, właściwie pełnej; zaledwie w kilku miejscach przydarza

wa 2015, s. 248, 409), w pełni zaś, wraz z metodą Stockingera, uwzględnił w badaniach Karol Szymański (*Krawiec, książę i chłopaki z brązu. Fantazmat homoseksualny w powojennym kinie czechosłowackim*, Universitas, Kraków 2020).

3 B. Warkocki, *Różowy język. Literatura i polityka kultury na początku wieku*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013, s. 161-171.

4 Warkocki odnosi się tu do słów Wojciecha Śmiei, krytycznego wobec dotychczasowych badań nad literaturą homoseksualną: „wątek homoseksualny niczym mała rybka przepływa przez oczka sieci i pogrąża się w mętnej wodzie plotek, anegdot, wspomnień, historyjek, okołoliterackich błahostek i niepoważnych dykteryjek. Nie istnieje jako problem interpretacji czy teorii tekstu"; W. Śmieja, *Literatura, której nie ma. Szkice o polskiej „literaturze homoseksualnej"*, Universitas, Kraków 2010, s. 16.

5 R. Romaniuk, *Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza*, t. 1, Iskry, Warszawa 2012, s. 159.

https://rcin.org.pl

się autorowi jakiś „frazes", stylistyczny czy myślowy, który jednak świadomie rezonuje z maskami bohaterów. W *Sicilianie* uderza stężona nastrojowość, jeszcze w typie „młodopolskim" (z „majakiem świateł kijowskich na wschodzie" – S, s. 17[6]), przypominająca gdzieniegdzie o późniejszym libretcie do *Króla Rogera* Karola Szymanowskiego[7]. *Stimmung*, na który tak wyczuleni są bohaterowie, okazuje się jednak tylko powidokiem życia, jego piękna i marności, „bajką" o nim (S, s. 32). Bo też „od tego są róże, aby więdły. – Od tego człowiek, aby umierał" (S, s. 19). Rezygnacji i melancholii towarzyszą, wszechobecne w narracji i wrażliwości bohaterów, synestezja, wrażeniowość i zmysłowość: „chwile mają dźwięki i zapachy" (S, s. 27), w ustach czuje się „zapach herbaty i japońskiej laki", a Bach miesza się z hałasem wagonu (S, s. 18). Służy im zaś właściwie już uformowany – tak specyficzny dla pisarza – literacki język muzyczny. Zwłaszcza liczne refreny i paralelizmy rytmizują przepływ tekstu i orkiestrują go, ale nie są tylko sprawą stylu, lecz narracji – ontologii, wskazują bowiem na relacje między bohaterami, są jak lustra, o których pisał Stockinger (do tego wątku powrócę). Z bogactwa przykładów: powiedzenie „za durnoju hołowoju noham hore" przywołuje najpierw Guidotto, mając na myśli samego siebie (S, s. 23), a później (chyba) niania, która z kolei wskazuje na Wiktora, brata Guidotta (S, s. 37). W ten sposób tworzy się sobowtórowy układ postaci, z czego jeszcze – z tych luster i „chyba" – się wytłumaczę.

Jak Romaniuk słusznie zauważa, *Sicilianę* zainspirował *Portret Doriana Graya* Oscara Wilde'a – chodzi tu zarówno o styl, który badacz określił mianem „umiarkowanego realizmu", jak i o motyw ukrywanego przed światem obrazu, tragicznie związanego z życiem poety Guidotta Kamerlinga[8]. Obszerne partie dialogowe są stylizowane jak dysputy Doriana i Lorda

6 Korzystam z pierwodruku *Siciliany* i książkowego pierwodruku *Martwej Pasieki*, oznaczając odwołania w nawiasach za pomocą skrótów, odpowiednio S i MP, oraz numeru strony – zob. J. Iwaszkiewicz, *Siciliana*, podał do druku i przypisami opatrzył R. Papieski, w: *Jarosław Iwaszkiewicz i Ukraina*, red. R. Papieski, Muzeum im. A. i J. Iwaszkiewiczów w Stawisku, Podkowa Leśna 2011, s. 17-61; J. Iwaszkiewicz, *Martwa Pasieka*, w: tegoż, *Opowiadania muzyczne*, Czytelnik, Warszawa 1971, s. 287-388.

7 Może zresztą tworzy ono z *Sicilianą* jedną konstelację? „Czy jest większa rozkosz, jak nie kochać nikogo? – pyta Guido, bohater opowiadania. – Zda mi się, że jedyny możliwy sposób być szczęśliwym, jest ograniczanie przestrzeni swej miłości – zostanie tam Ja, nagi Ego patrzący twarzą w twarz słońcu piękna. Nie zna miłości – bowiem miłość to są więzy" (S, s. 29). Czyż wizja ta nie spełnia się w finale *Króla Rogera* – w monologu tytułowego bohatera *Słońce! Słońce!*?

8 R. Romaniuk, *Inne życie*, t. 1, s. 159.

https://rcin.org.pl

Henry'ego – ale z przeciwnym znakiem moralnym – a także na kształt dialogów platońskich, *Uczty* i *Fajdrosa*. Ciekawe, czy *Sicilianę* znał Szymanowski i czy była ona jednym z wzorców zaginionej w większości powieści *Efebos*? (Taka ewentualność rzucałaby interesujące światło na „parabazę wpływu" Szymanowskiego na Iwaszkiewicza, którą w nowy sposób zinterpretował Jan Potkański[9]).

Guidotto – jak bohaterowie Wilde'a – wyznaje „religię piękna" (S, s. 36). Wilde jest zresztą tematem sporów, które bohater wiedzie z przyjacielem Henrykiem Jaczewskim, ale w taki sposób, by mogli się od „boskiego" Oscara odciąć (S, s. 21-22). *Siciliana* nie gruntuje bowiem żadnego określonego światopoglądu, nawet w kwestii estetyki. „Nie ma nic piękniejszego jak piękny moment […]. Życie jest poematem…" (S, s. 21) – twierdzi Guidotto. Ale „życie jest [także] sztuką" (S, s. 27), i to wieloznaczne stwierdzenie, banalne i prawdziwe, nabiera specjalnej wagi w kontekście egzystencjalnych modeli, które bohaterowie rozpatrują i przymierzają do siebie, przypominając choćby postaci Petroniusza i Celliniego (S, s. 22). Podszyte jest to ostatecznie zwątpieniem – „ja w nic, w nic nie wierzę, […] ja wątpię w cały świat" – mówi Henryk (S, s. 25) – które moglibyśmy uznać za młodzieńczą pozę, gdyby nie najzupełniej realna tragedia: samobójstwo szesnastoletniego chłopca, również Henryka, ukochanego Guidotta. Mesjasz, na którego nadejście Guidotto czeka, nazywa się więc być może Śmierć (S, s. 61). „Homoseksualność wewnętrznie sprzeczna [jako wyraz kulturowego wyrafinowania i element natury represjonowanej przez kulturę] – wyjaśnia Wojciech Śmieja – w sposób konieczny destabilizuje ramy społecznego porządku «od dołu» (jako popęd) i «od góry» (jako kulturowy artefakt). Jako taka nie może odnaleźć się w żadnej przestrzeni rzeczywistej. Zetknięcie z nią zawsze jest bolesne, a nawet […] śmiertelnie groźne"[10].

O tym dowiadujemy się jednak dopiero w finale opowiadania. Tymczasem od początku i konsekwentnie rozwija narrator strategie homotekstualne, funkcjonalizowane w wielu późniejszych utworach Iwaszkiewicza. Obejmują one między innymi tajne znaki, także w postaci gęstej sieci cytatów, nazwisk, odniesień, niekoniecznie zresztą wiązanych bezpośrednio z kanonem

9 J. Potkański, *Parabazy wpływu. Iwaszkiewicz. Bloom. Lacan*, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2008, s. 17 i n.

10 W. Śmieja *„Topografia pożądania" – konstruowanie przestrzeni wokół homoseksualnych bohaterów polskiej prozy międzywojennej (Iwaszkiewicz, Choromański, Gombrowicz, Breza)*, „Pamiętnik Literacki" 2012, z. 4, s. 92.

https://rcin.org.pl

homoerotycznym. Ta erudycyjna – by tak powiedzieć – warstwa opowiadania i zarazem życia bohaterów jest być może znakiem homoseksualnego „apetytu" na wszystko, odsyłającego do kulturowych mitologii homoseksualnego przeestetyzowanego, żarłocznego życia i doświadczania.

Wracając do homotekstualności: od początku kreuje narrator atmosferę tajemnicy – historii, która nie chce się scalić i której nie można zrozumieć, czegoś wymazanego, co jednak nieustająco wybija na powierzchnię tekstu i zarazem życia bohaterów[11]. Mamy tu do czynienia z literackim performowaniem tajemnicy jak w powieści gotyckiej (nieprzypadkowo wspomina się o *Zagładzie domu Usherów* Poego): niedostępna pracownia Guida ukryta za kotarą „jak tajemnicza twarz zakryta maską" (S, s. 39), skrywany przed światem obraz – wizerunek młodego samobójcy, niespodziewana wizyta; Henryk ma wrażenie, „że jest gdzieś na scenie czy w jakiej powieści" (S, s. 38). Ale tajne znaki bądź przecieki miewają też formę alegoryczną, zmetaforyzowaną, poetycką: *Siciliana* „opowie mu dziwne tajemnice Sodomy i Babilonu – w słowiańskiej ziemi" (S, s. 31); „bałem się myśleć o tym, o czym myślałem… wielkie słowa, tajemnicze znaki kabały wchodziły do mego serca… Chciałem otworzyć siedem pieczęci tajemnic… i tęskniłem, tęskniłem do wiary, do nadziei… do miłości…" (S, s. 33); „czy pamiętasz ten zakręt alei, złotym piaskiem sypany? […] I ten dzień pamiętasz? Tę książkę jedną – cienką, pożółkłą, bez oprawy, a drugą grubą, czerwono oprawną, naukową? I ten list…" (S, s. 32).

Aura niezwykłości podszytej dwuznaczną zagadką koncentruje się wokół Guidotta. Jego biografia jest pokawałkowana, haftowana z niedopowiedzeń i „ponurego milczenia" (S, s. 48). „Co o mnie mówią w Kijowie? – pyta Guidotto Henryka. – Nasłuchałem się dziwnych opowiadań – ale tylko o twojem ubieraniu się i dziwactwach. Głębiej nie sięgano. – Ludzie są zbyt płytcy, aby sięgać dalej niż ubranie pozwala. Zresztą wiem, co o mnie mówią" (S, s. 29). Warstwa zewnętrzna rzeczywiście odpowiada wizerunkowi dandysa i ekscentryka, o czym świadczą szaty Guida, jego biżuteria i zachowanie, ale też kondycja poety i przestrzeń domowego „sezamu" zakomponowanego z wyrafinowanych podniet (S, s. 29-30). Guidotto – jak mówi narrator – epatuje tym „publiczność" (S, s. 38). Ten wilde'owski performans odbywa się jednak właśnie tylko na powierzchni życia bohatera (i tekstu

11 Konstrukcje tego rodzaju, także na podstawie twórczości Iwaszkiewicza, szczegółowo charakteryzuje German Ritz (*Niewypowiadalne pożądanie a poetyka narracji*, przeł. A. Kopacki, „Teksty Drugie" 1997, nr 3, s. 48-51).

https://rcin.org.pl

Iwaszkiewicza). Bliscy rozmawiają o nim „jak o chorym czy wariacie" (S, s. 49), także bankrucie (S, s. 53), ale w gruncie rzeczy przyjmują go ze zrozumieniem i miłością:

> Starszy nie ożeni się – mówi o bohaterze niania – to ja wiem…
> – Dlaczego?
> – On już taki jest, nie ożeni się [S, s. 38][12].

Świat *Siciliany* ma więc charakter co najmniej podwójny, a znakiem tej podwójności zdradzającym obecność stockingerowskiej warstwy głębokiej jest także skomplikowana struktura narracji. Wielokrotnie (na przykład S, s. 30--31) obserwujemy przemieszanie i zwielokrotnienie instancji nadawczych, włącznie z narracją pierwszoosobową, kiedy nie można jasno określić, kto opowiada i z jakiej perspektywy. (Stąd moje wcześniejsze „chyba" w odniesieniu do niani). Ten sposób opowiadania działa inaczej niż mowa pozornie zależna, którą młody Iwaszkiewicz też się w *Sicilianie* posługuje – powoduje nawarstwienie i rozbicie tożsamości, lustrzane odbicia języka, prowadzi też czasem ku narracji będącej monologiem wypowiedzianym, na wiele lat przed – również homotekstualnym – *Wzlotem*. Ryszard Przybylski – à propos *Zenobii. Palmury*, „wspaniale wydziwaczonej kijowskiej «powieści poetyckiej»"[13] – nazywał to konceptualizmem, bizantynizmem i formalizmem (o rodowodzie zdecydowanie wilde'owskim)[14]. „Aczkolwiek trzeba […] zaznaczyć – pisał badacz – że Iwaszkiewicz nigdy nie przekształcił utworu literackiego w ornament stylistyczny lub narracyjny, jak to niekiedy bywało z prozą pokrewnego mu wówczas Michała Kuzmina, dla którego temat nie miał żadnego znaczenia [!]"[15]. Opinie te – mimo całej mojej atencji dla Przybylskiego – świadczą o znacznym jednak niezrozumieniu intencji pisarza (o Kuzminie nie wspomnę) i zasłuchaniu we własny interpretacyjny popis. Subtelnie punktowała

12 Ritz podkreśla, że Iwaszkiewicz nie zajmował się poszukiwaniem źródeł homoseksualności; zob. tenże, *Jarosław Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności*, przeł. A. Kopacki, Universitas, Kraków 1999, s. 116. Mogło to wynikać z doświadczeń ukraińskiego pogranicza kultur: homoseksualizm – jak pisze Śmieja – był tam „na tyle obcy kulturowemu doświadczeniu, że niepercypowalny"; tenże, *„Topografia pożądania"*, s. 86.

13 R. Przybylski, *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916-1938*, Czytelnik, Warszawa 1970, s. 7.

14 Tamże, s. 9, 11.

15 Tamże, s. 11.

https://rcin.org.pl

to już Maria Jędrychowska, wskazująca na możliwość podwójnej lektury *Zenobii* i określająca zabiegi Iwaszkiewicza mianem „wybiegu pisarskiego, a nawet [co wymowne] konieczności”[16].

Ta konieczność wiąże się z tematem i egzystencjalną tragedią bohaterów: społecznym – jak pisał Romaniuk – potępieniem homoseksualizmu i zinternalizowaniem tego potępienia, kiedy „postrzega się element seksualny homoerotyzmu jako siłę wrogą miłości”[17]. Guidotto teoretycznie przynajmniej odrzuca płciowość, napełnia go ona wstrętem: „to poniża, to zabija człowieka, to go równa ze zwierzęciem” (S, s. 28). Na replikę Henryka („pociąg naturalny nie może być niemoralnym”) reaguje jednak chęcią pocałowania przyjaciela, lecz ostatecznie – zastępczo – pocałunkiem obdarza psa:

> – Pociąg naturalny nie może być niemoralnym! O Heniu, Heniu. Nie może być niemoralnym. Jak ty jeszcze nic, nic nie wiesz, Henryku, i jak ja ci zazdroszczę. Taki jesteś duży mężczyzna i taki dzieciak. Daj, niech cię pocałuję.
>
> – Całować? Nie, Guido, nie lubię tego […].
>
> A Guidotto pochylił głowę nad łbem Ukka i szeptał cicho: to pocałuję Ukka, to pocałuję Ukka, bo pan Henryk nie chce [S, s. 29].

Ale ten sam Henryk odpowiada nieco dalej na pytanie Guida: „Dlaczego ja ci tak ufam, Henryku? […] – Dlaczego? […] Bo kocham ciebie…” (S, s. 44).

„Instynkta życia są jego treścią, a poza tym nie ma nic – podsumowuje te sprzeczności Wiktor. – I krzyczymy ze strachu przed nagością życia, piszemy poezje, malujemy obrazy, upijamy się haszyszem – a to, powtarzam, jest strach przed życiem” (S, s. 53). I dalej:

> Guidotto jest bankrut. […] buduje sobie własne istnienie z samej kultury. Buduje sobie życie, żywi się tylko mistycznymi rzeczami: Bachem, Maeterlinckiem… poza tym jada owoce, o ile są piękne, i wącha kwiaty… To nie wystarczy mu: natura się zemści. Bestii w sobie zwyciężyć nie można: ona się mści. […] Pociąg ludzki należy zadawalniać – jeżeliby był nawet niemoralny [S, s. 53-54].

16 M. Jędrychowska, *Wczesna proza Jarosława Iwaszkiewicza*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, Wrocław 1977, s. 54-55.

17 R. Romaniuk, *Inne życie*, t. 1, s. 161.

https://rcin.org.pl

Estetyczna omnipotencja Guidotta rzeczywiście okazuje się przynajmniej po części życiową impotencją, niemożliwością, niespełnieniem, a kulturowe „wszystko" – jest zasłoną Mai, której rozerwanie przyprawia bohatera o paroksyzm przerażenia. Henryk jednak się zastanawia: „A może żaden z nich nie ma racji?" (S, s. 56).

Taki wielogłos dialektycznych postaw wskazuje, wraz ze strukturą narracji, na lustrzany – jak wspomniałem – sobowtórowy układ postaci i „transformacyjną" – by posłużyć się określeniem Stockingera – strukturę tożsamości bohaterów i zarazem tożsamości tekstu. Stockinger pisał, że symbol lustra jest najskuteczniejszym medium oddawania „wszystkich złożonych wymiarów problematyki Ja – Inny/Ja – Ja", tak powikłanej w wypadku transformacyjnej tożsamości homoseksualnej, która – jak w gramatyce generatywnej – składa się ze struktury głębokiej (homoseksualność) i powierzchniowej (pozorowana heteroseksualność bądź modyfikowany czy represjonowany homoerotyzm)[18]. U Iwaszkiewicza już na początku pobytu w Mścisławcu (gdzie toczy się akcja opowiadania) drażni Henryka „wielkie lustro płasko przylepione do ściany, prześladujące go własnym odbiciem" (S, s. 18). Wzajemnymi lustrami okazują się stopniowo Guidotto i Henryk, ale też Guidotto i Wiktor[19], a także, z racji imienia i miejsca w życiu Guida, Henryk oraz szesnastoletni Henryk Korwin-Kochański, samobójca utrwalony na ukrywanym portrecie, który dodatkowo okazuje się rówieśnikiem samego Iwaszkiewicza! Można jednak wziąć pod uwagę jeszcze jedno lustrzane odbicie – jeśli Henryk Jaczewski jest równocześnie narratorem (byłaby to kolejna z analogii do *Zenobii. Palmury*). Długi monolog – spowiedź („Są w Besarabii tarasami schodzące winnice…", S, s. 32-34) jest wypowiedziany przez Henryka, wskazują na to kwestie poprzedzające go i puentujące, ale graficzny zapis tego tekstu – od nowego akapitu i bez wprowadzającej pauzy – oraz jego objętość i forma podawcza sugerują narrację pierwszoosobową. Rozwiązania te nie mogły być przypadkowe, gdyż Iwaszkiewicz – jak podaje Romaniuk – przygotował *Sicilianę* do druku w „Twórczości"[20].

---

18 J. Stockinger, *Homotekstualność: propozycja*, s. 222.

19 „– To zabawne – ciągnął Wiktor – że my tacy niepodobni jesteśmy z bratem do siebie. […] Chociaż właściwie nasze różnice są czysto *extérieurs* – wewnętrznie może jesteśmy podobniejsi niż sami o tym wiemy" (S, s. 52).

20 R. Romaniuk, *Inne życie*, t. 1, s. 159. Zachowały się dwie wersje *Siciliany*: rękopis i maszynopis, który spoczywał w biurku Iwaszkiewicza w redakcji „Twórczości"; interesujący mnie fragment tekstu ma w obu wersjach tę samą redakcję – informacje tę zawdzięczam doktorowi Robertowi Papieskiemu z Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku.

https://rcin.org.pl

Do tego jednak ostatecznie nie doszło. Bo też w opowiadaniu następuje wolta: Guidotto decyduje się na wyznanie – scalenie opowieści i coming out. Pokazuje Henrykowi portret samobójcy:

– Dlaczego ty się nie pytasz, Henryk, dlaczego ty się nie pytasz?
– Złoty mój, o cóż mam cię pytać? [S, s. 58].

W końcu jednak dowiadujemy się, że młody przyjaciel Guidotta zdecydował się na śmierć po przeczytaniu wcześniej tylko enigmatycznie wspomnianych książek, „co odarły przed nim z kotar i draperii naszą przyjaźń" (S, s. 59). (O książkach tych za chwilę). W pożegnalnym liście napisał: „Kochać ciebie nie przestanę, a nie chcę, by mnie nazywano pederastą…" (S, s. 59). Parafrazując uwagi Stockingera o *Portrecie Doriana Graya* – jeśli *Siciliana* jest jego rewersem – można by więc powiedzieć, że tragedia wydarza się wtedy, kiedy wymiana tożsamości młodego samobójcy załamuje się, kiedy następuje ich scalenie, „w efekcie czego dopełniają się pragnienie śmierci i nienawiść do samego siebie"[21]. Ale można też w tym dostrzec istotną w twórczości Iwaszkiewicza miłość romantyczną – Erotanatosa, która – jak pisze Agata Bielik-Robson – „nie tylko nie przeciwstawia się […] śmierci, jak w *Pieśni nad Pieśniami* [cytowanej zresztą w *Sicilianie*[22], po latach zaś – w *Matce Joannie od Aniołów*], lecz wiedzie wprost ku śmierci, jest niejako ze śmiercią tożsama, pragnąca śmierci jako wyzwolenia"[23].

Guidotto zastrzega, że nie było nic „złego" w jego relacji z ukochanym („przyjaźń graniczącą z ukochaniem… więcej nic" – S, s. 59), ale też – odnosząc się do wspomnianych „zbójeckich" książek – wyraża wątpliwości co do natury miłości między mężczyznami: czy nie jest to „tylko Anteros, przeciwieństwo Erosa łączącego mężczyzn i kobiety". „Czyż można to, co dotąd opiewali poeci jako najszczytniejsze uczucie, uznać jako zboczenie płciowe?" – pyta (S, s. 59). Po latach Iwaszkiewicz kilkakrotnie odpowie na to pytanie w *Dziennikach*, wyodrębni nawet „graalizm": „miłość do mężczyzn, ale bez erotyzmu", wskazując na relację Henryka i Tälego w *Czerwonych tarczach*. Czy można jednak zgodzić się z pisarzem, że „to nie jest homoseksualizm", skoro nie ma „łóżka i […] żadnych pieszczot"?[24]

21 J. Stockinger, *Homotekstualność: propozycja*, s. 223.

22 Henryk mówi: „albowiem mocna jest miłość, jako śmierć…" (S, s. 42).

23 A. Bielik-Robson, *Miłość mocna jak śmierć: Przyczynek do innej filozofii skończoności*, „Teksty Drugie" 2013, nr 6, s. 27.

24 J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki*, red. A. Gronczewski, t. 3, *Dzienniki 1964-1980*, oprac. i przypisy A. i R. Papiescy, R. Romaniuk, wstęp A. Gronczewski, Czytelnik, Warszawa 2011, s. 544.

https://rcin.org.pl

❖

O jakież to książki w *Sicilianie* chodzi? To *Gniew Dyoniza* oraz *Przyjaźń ze względów fizjologicznych, etycznych i moralnych*. Tej drugiej nie udało mi się zidentyfikować (może zresztą jest wymyślona[25]), pierwsza natomiast – „podła, obmierzła, ohydna książka" (S, s. 59) – to skandalizująca powieść Jewdokii Nagrodskiej z 1910 roku, wznawiana w Rosji przedrewolucyjnej co najmniej dziesięciokrotnie, wydana też w Berlinie w roku 1912, a w Polsce – w 1929. Jewdokia Apollonowna Nagrodska (1866-1930) była córką rosyjskiej pisarki Awdotii Panajewej, po rewolucji październikowej wyemigrowała z Rosji, nie zaprzestając kariery pisarskiej na emigracji. Wątki homoseksualne eksponowała nie tylko w *Gniewie Dionizosa*, lecz także w powieściach *Bronzowaja dwier'* (1911) i *Złyje duchi* (1915). Zdaniem Tatjany Antalovsky Nagrodska chciała, aby problem homoseksualizmu uznano za polityczny, krytyka zbywała jednak jej usiłowania zarzutami o pornografię[26].

Bohaterka – narratorka *Gniewu Dionizosa*, malarka Tania, kobieta zamężna, zakochuje się namiętnie w poznanym w podróży Edgarze Starku, w którym rozpoznaje swojego Dionizosa. Tania pracuje bowiem nad obrazem *Gniew Dionizosa*, sceną chaosu i ludzkiego szaleństwa spowodowanego gniewem bóstwa. W Starku pociąga ją piękno fizyczne, ale też – jak sama mówi – „pewien rodzaj kobiecości. Kobiece ruchy, ta jego zgrabna kokieterja, to jego niedbałe, omdlewające lenistwo […]. To ciało, wysmukłe i silne, cienkie w pasie, z nieskazitelnej formy rękoma i nogami – ma też w sobie coś kobiecego, ale właśnie to jest to, czego szukałam dla mego Dionizosa. Miłość jego, namiętna i pokorna – jest ładna"[27]. W powieści Nagrodskiej pojawiają się jawne wątki homoerotyczne. Tania we wczesnej młodości kocha się w kobietach i nadal jest erotycznie wrażliwa na ich atrakcyjność. W biografii Starka – mężczyzny o cechach narcystycznych, autoerotycznych – mieści się z kolei epizod homoseksualnej prowokacji w stosunku do zauroczonego bohaterem barona Z.

---

25 Albo jest literacką transpozycją ważnej pracy Ottona Weiningera *Płeć i charakter. Rozbiór zasadniczy* (przeł. O. Ortwin, Nakładem Ludwika Fiszera, Łódź–Warszawa–Lwów 1911) z 1903 r. Autor pomieścił w niej szerokie rozważania na temat homoseksualizmu, który uznawał za wrodzony i związany ze specyficzną koncepcją dyferencjacji płci. „Niema […] przyjaźni między mężczyznami, któraby była całkiem pierwiastku płciowości pozbawiona" – pisał Weininger (tamże, s. 56) i zdanie to koresponduje z wieloma utworami Iwaszkiewicza.

26 T. Antalovsky, *Der russische Frauenroman (1890-1917). Exemplarische Untersuchungen*, Otto Sagner, München 1987, s. 123.

27 K. Nagrodzka [sic!], *Gniew Dionizosa*, przeł. Z. Rożałowski, t. 1, Biblioteka Groszowa, Warszawa [1929], s. 123.

https://rcin.org.pl

Najważniejsza jest jednak postać Aleksandra Łatczynowa, przyjaciela Tani i Starka, który w finale powieści dokonuje przed Tanią coming outu, wyznając jednocześnie miłość do Starka. Łatczynow kreśli tragiczną biografię homoseksualisty, zmagającego się z prawdą o własnej tożsamości: poszukuje uczucia, zawiera białe małżeństwo, jest skazany na niespełnienie i „brudy" życia, a ostatecznie wybiera śmierć. Spowiedź tę umieszcza bohater w kontekście specyficznej teorii płci – dostrzega w Tani męski charakter, być może również homoseksualny, ale „naprawiony przez naturę" za sprawą kobiecej powłoki.

Ocena powieści Nagrodskiej nie jest łatwa. Z jednej strony ciążą nad nią wzorce literatury popularnej, zwłaszcza romansu i melodramatu. Z drugiej strony perspektywa „odmieńcza" – kobieca i homoerotyczna, poniekąd bezkompromisowa – czyni tę powieść nowoczesną i wywrotową, jest ona też dobrze skonstruowana i napisana, z nerwem i wyczuciem rytmu. Czy Iwaszkiewicz był zafascynowany twórczością Nagrodskiej? Nie wiadomo[28], ale analogie są zastanawiające. Parą dla *Gniewu Dionizosa* mogłaby być – z uwagi na zasadniczy problem stanowienia płci, konstrukcję postaci Władka i wątki homoerotyczne[29] – Iwaszkiewiczowska *Zmowa mężczyzn*. Innym tropem jest być może imię Edgara Szyllera ze *Sławy i chwały*, jak mówi Tania o imieniu swojego ukochanego: „tfu, także imię, zupełnie jak z bulwarowego romansidła"[30]. Z kolei zewnętrznym podobieństwem *Gniewu Dionizosa* i *Siciliany* jest motyw samobójstwa – u Nagrodskiej w postaci samobójczej próby Andrzeja, dorastającego brata Eljasza, towarzysza życia Tani, a później, lecz przed Starkiem, jej męża, którą jednak Tania – w instrumentalny sposób – udaremnia i rozgrywa.

*

Jednym z zasadniczych punktów zwrotnych opowiadania Iwaszkiewicza jest rozmowa Guidotta i Henryka o muzyce, prowadząca w konsekwencji do tego, że Henryk gra na fortepianie przypisywaną Bachowi *Sicilianę*, czyli środkową część drugiej *Sonaty fletowej* (na flet i klawesyn) BWV 1031. Nie jest to zresztą rozmowa w pełnym tego słowa znaczeniu, lecz impresyjny ciąg poszarpanych

28 W księgozbiorze pisarza w muzeum w Stawisku nie znajduje się obecnie żadna pozycja Nagrodskiej (za informację tę dziękuję pani Beacie Zybale).

29 Kwestie te szczegółowo rozważa Śmieja w przełomowej interpretacji *Zmowy mężczyzn* (*Literatura, której nie ma*, s. 37-60).

30 K. Nagrodzka, *Gniew Dionizosa*, t. 1, s. 72.

https://rcin.org.pl

skojarzeń, piętrzonych na zasadzie konkatenacji: nazwiska kompozytorów – Bach, Field i Grieg, nazwy instrumentów – fortepian, klawesyn, flet, nazwy form i gatunków muzycznych, jak gawot, nokturn i siciliana właśnie:

> […] na klawesynie grywał Bach…
> – A na flecie król Fryderyk […] – Na flecie grywał Schopenhauer.
> – Czy znasz *Sicilianę* fletową? [S, s. 30].

Muzyka uruchamia kalejdoskop obrazów – w pamięci Guida, aczkolwiek narracja zdradza to dość późno, mieszając ponownie różne tryby. Najpierw scena taneczna ze starcami w kostiumach jak z Watteau, a potem obrazy pór roku, replikujące wcześniejszą rozmowę o wiośnie, która „drażni swoim rozpętaniem zmysłów, swoimi tendencjami rozrodczymi" (S, s. 27-28). Cały ten ustęp jest „poetycką" rekapitulacją tragedii, której jeszcze nie znamy, ale i metonimią aktu seksualnego, z uwagi na pulsujący rytm i jakby ekstatyczną semiozę, bogatą na dodatek w tajne znaki i dwuznaczności, odsyłające do prawdopodobnej homoseksualności Fryderyka Wielkiego, życia prywatnego Schopenhauera, fallicznej symboliki fletu itd. Przywołanie *Siciliany* Bacha, awansowanej przecież do rangi tytułu opowiadania, ma tu szczególne znaczenie – nie tylko z uwagi na charakter tego stylizowanego włoskiego tańca w metrum 6/8 lub 12/8, w powolnym tempie i zazwyczaj minorowej tonacji (a więc łączącego żywioł ruchu z melancholią), ale i to, że grany przez Henryka na fortepianie utwór jest transkrypcją dzieła przeznaczonego wcześniej na inną obsadę. Akt, który między Henrykiem i Guidem zachodzi, można więc postrzegać także jako sublimację. Narrator jednak swoje wie: „poliszynele w mandoliny brzęczą" – stwierdza (S, s. 30), odnosząc się do lejtmotywu mandoliny, jej zardzewiałych strun i pękniętego głosu (S, s. 23, 26, 39). Idąc za Potkańskim, trzeba by zatem zauważyć, że „muzyczność" takich motywów przewodnich bywa u Iwaszkiewicza pretekstowa i maskująca, gdyż chodzi tu przede wszystkim o symboliczną „substancję istotną w całościowej logice twórczości"[31] (czy w konkretnym utworze), dopiero później zaś – o sprawę formy. Być może te dwa aspekty jednak się łączą, a chodzi nie tyle o muzyczność – kategorię ostatecznie zewnętrzną, wypracowaną wtórnie na gruncie teorii literatury i krytyki literackiej – ile o testowanie właśnie literackości i granic tworzywa literackiego. Do tego wątku jeszcze powrócę.

31 J. Potkański, *Parabazy wpływu*, s. 329.

https://rcin.org.pl

*

Nieogłoszona za życia Iwaszkiewicza *Siciliana* modyfikuje zaproponowany przez Ritza podział homotekstualnej dynamiki twórczości pisarza na trzy fazy, z których pierwsza – młodzieńcza miała przenosić homoseksualny tekst do kryptotekstu, druga – czynić z homoseksualności temat, trzecia zaś – nawiązywać do pierwszej, tyle że w „skomplikowanej formie"[32]. Przypadek (i argument) *Siciliany* jest tu zresztą zaledwie dodatkowy, gdyż podział ten osłabił, o ile nie zakwestionował go, już Potkański, między innymi na przykładzie opowiadania *Przyjaciele* z 1929 roku[33], a więc z ritzowskiej fazy drugiej. Podążając tropem jego propozycji, zauważamy, iż homoseksualność – by zacytować Ritza, ale ze znakiem przeciwnym – nadal j e s t tu „literackim wyzwaniem pod adresem tekstu"[34], tylko że (właśnie) literacko naturalizowanym. Podkreślany przez Ritza dystans (narracyjny? stylistyczny?) pełni bowiem w utworach fazy drugiej raczej funkcję maski, nie można go przyjmować wprost. Świadczą o tym zwłaszcza struktura narracji i pozycja narratora, wcale nie zawsze – jak twierdzi Ritz[35] – znajdującego się poza opowiadaną historią. Dobrym przykładem jest opowiadanie *Nauczyciel*, również z fazy drugiej, w którym – by odnieść się do kategorii Normana Friedmana[36] – narrator występuje zasadniczo w roli świadka, ale czasami staje się też postacią główną, dysponuje wszechwiedzą o różnym zakresie, stosuje także „metodę dramatyczną", rejestrując zdarzenia[37]. Opowiadanie to poniekąd przepisuje zresztą historię i sytuację wyrażone w *Sicilianie* na inny układ kulturowy, społeczny, psychologiczny i literacki, wpisując się w zauważony przez Ritza mechanizm tworzenia przez Iwaszkiewicza wariacji tekstów wcześniejszych. (Tego typu podwojenia słusznie uznaje badacz za wyraźny wskaźnik typowej dla Iwaszkiewicza dekonstrukcji[38]). Różnica, kulturowa i społeczna, jest

32 G. Ritz, *Jarosław Iwaszkiewicz*, s. 99.

33 J. Potkański, *Parabazy wpływu*, s. 341 i n.

34 G. Ritz, *Jarosław Iwaszkiewicz*, s. 108.

35 Tamże.

36 N. Friedman, *Punkt widzenia w powieści. Rozwój pojęcia*, przeł. M. Żurowski, „Przegląd Humanistyczny" 1971, nr 3.

37 „I otóż ku końcowi wesołego obiadu w promieniu naszego widzenia, przez zielony gazon, jak na szerokiej scenie operowej, począł iść Ilko […]" itd.; J. Iwaszkiewicz, *Opowiadania*, t. 1, Czytelnik, Warszawa 1979, s. 335.

38 G. Ritz, *Jarosław Iwaszkiewicz*, s. 11.

https://rcin.org.pl

istotna: bohaterowie *Siciliany* przeżywają homoseksualność jakby autonomicznie – dalekie „światła Kijowa" ingerują w ich życie tylko zewnętrznie, opinia świata może być ustalona, ale pozycja Guidotta pozwala mu tę opinię lekceważyć i żyć, w pewnym oczywiście zakresie, po swojemu. Co więcej, matka zmarłego chłopca wspiera bohatera w żałobie i z aprobatą przyjmuje jego nowego przyjaciela:

> – Pozwoli pani przedstawić sobie: przyjaciel mój, Henryk Jaczewski.
> – Przyjaciel? – nieco zdziwiła się przybyła. – Guidotto ma przyjaciół. Jakże to mnie cieszy" [S, s. 47].

Tymczasem w *Nauczycielu* autonomia tytułowego bohatera jest ściśle ograniczona, opowiadanie – jak pisze Ritz – „wprowadza nas bezpośrednio w problematykę represji seksualnych"[39], ale ważniejsza okazuje się „edukacja sentymentalna" dorastających chłopców – braci Felka i Stasia (narratora), prowadząca do samobójstwa starszego z nich[40].

*

W wypadku opublikowanej, inaczej niż *Siciliana*, *Martwej Pasieki* (1970) z ritzowskiej fazy trzeciej można dość dobrze zrekonstruować kontekst opowiadania. W 1969 roku, pod datą 14 sierpnia, Iwaszkiewicz zapisał:

> kusi mnie napisanie czegoś o Genecie i o Julien[ie] Greenie, ale oczywiście zupełnie to niemożliwe w naszych, a szczególnie w moich warunkach. To obłąkanie na temat męskiego ciała u obu tych pisarzy jest czymś dramatycznym [i kto to pisze!]. Genet jest sentymentalny, Green ostry, przerażony „złem" i pięknem, tym pięknym demonem Dorégo, od którego zaczyna się jego całe życie świadome. U mnie też ten obraz „w Ustinówce" deptanych nagich ciał, który przyszedł mnie nawiedzić bardzo wcześnie, jeszcze w starym domu, to znaczy jeszcze przed rokiem 1900. Swoją drogą szkoda, że nie mogę czegoś takiego napisać, śmiałego i potwornego w swoim koszmarze. Coś o Tadziu na przykład[41].

39 Tamże, s. 108.

40 Zob. J. Potkański, *Parabazy wpływu*, s. 313-321.

41 J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki*, t. 3, s. 227.

https://rcin.org.pl

A nieco wcześniej, pod datą 2 sierpnia 1969:

> gdybyż to można było pisać o tym wszystkim jak Genet! W ogóle żebym wreszcie mógł napisać swobodnie o sprawach seksualnych – ale teraz to już by było starcze lubowanie się. Bardzo niemiłe. Nie trzeba[42].

A jednak w tym czasie Iwaszkiewicz już pracował nad takim utworem, nazywając go, w cudzysłowie, „powieścią" (wyszło opowiadanie)[43], *Chatą w lesie*[44], wreszcie – *Martwą Pasieką*[45]. Katalizatorem homotekstualności *Martwej Pasieki* byli jednak nie tylko Genet i Green, ale i Tadzio, „to małe, piękne stworzenie – i tyle perfidii"[46]. Tadzio pracował na Stawisku prawdopodobnie od lata 1968[47]; pół roku później trwała już erotyczna impresja – romans pisarza z osiemnastolatkiem: „un chant d'amour, który wykonałem z taką radością"[48]; „Wczoraj w nocy T[adzio] wylazł po rynnie na balkon i do mego pokoju. Wyglądał cudownie. Tropek nawet nie warknął. Noc była ciepła i księżycowa"[49]; „Noc ciemna, sierpniowa, chłodna, pełno już zwiędłych liści i cała pachnąca Tadziem. Cudowne uczucie tej bliskości, chociaż jest daleko. To pomaga znosić wszystko. Tylko to ciało – *the body*"[50]. Romans ten był zapewne elementem rozgrywania Starego, które na Stawisku oczywiście się odbywało, ale i intensywnym doświadczeniem – dla starości i zapewne także młodości, nawet jeśli obejmowało ono rozczarowania:

> właściwie mówiąc, Tadek jest taki, jak ci młodzieńcy Pasoliniego. Samo ciało i ciało go tylko zajmuje. Wszystkie sceny, które z nim przeżyłem, jak zwalił się pijany i pobity, całkiem nagi, do pokoiku za biblioteką, jak pokazywał ranę zadaną nożem tuż pod sercem, jak zjawił się niespodziewanie

42 Tamże, s. 226.

43 Tamże, s. 214.

44 Tamże, s. 216.

45 Tamże, s. 218.

46 Tamże, s. 216.

47 Por. R. Romaniuk, *Inne życie*, t. 2, Iskry, Warszawa 2017, s. 485.

48 J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki*, t. 3, s. 207.

49 Tamże, s. 220.

50 Tamże, s. 228.

https://rcin.org.pl

> w nocy przez balkon, taki przepiękny i taki niewinny w tej swojej grzeszności. Jak mi opowiadał o tym facecie, co mu przeszkadzał: „Ja tu kończę stosunek z kobietą, a on wychodzi z lasu". To wszystko tak nieprawdopodobne i to rozpaczliwe opadanie z niego urody, jak liści z drzewa, pomiędzy piętnastym a dwudziestym rokiem życia. I potem te perypetie, jak dziecko mu zmarło i opowiadał o tym ze łzami, i mówił, jak przygotował krzyż na zaduszny dzień, i znowu łzy w oczach. Takie to piękne wszystko razem. Aż dziwno, że się jeszcze takie rzeczy przeżywa[51].

W zapisach tych zwracają uwagę analogie do rozwiązań fabularnych w *Martwej Pasiece* – na przykład do scen w lesie. Większe znaczenie odegrał Tadzio w procesie kreacji męskich bohaterów: w wersji demoniczno-erotycznej, genetowskiej – Grzesia, hipisa-wampira, a bardziej prześnej – Kazia Wójcika, choć bowiem Iwaszkiewicz poczyna sobie w *Martwej Pasiece* prawie jak w Greenwich Village, jesteśmy przecież tylko w prowincjonalnej Polsce. *Martwą Pasiekę* obudowuje więc autor wyjątkowymi „zasiekami" – zmistyfikowanym mottem, autotematycznym wstępem dotyczącym powikłanej muzyczności opowiadania będącego partyturą literacką sonaty Strawińskiego (która jednak „nie odgrywa specjalnie znacznej roli w jego dorobku muzycznym" – MP, s. 289), komentarzem gruntującym fikcjonalność opowieści, a w pierwodruku w „Twórczości" jeszcze wzmocnieniem gatunkowym (opowiadanie), później usuniętym. Te potężne zasieki i tak nie uchroniły Iwaszkiewicza przed złośliwościami Jerzego Andrzejewskiego: „ta małpa Andrz[ejewski] powiedział, że to [*Opowiadania muzyczne*] jest najnieprzyzwoitsza książka, jaką czytał"[52].

Przyjrzyjmy się więc temu ekscesowi: zarówno sygnałom homoseksualności, jak i jej maskom – by odwołać się do ważnego rozróżnienia Marity Keilson-Lauritz[53].

---

51 Tamże, s. 298-299.

52 Tamże, s. 303. Interesujące światło na relację z Andrzejewskim rzuca zapis pod datą 30 listopada 1972 – *à* propos felietonów Andrzejewskiego poświęconych *Sérénité* (w „Literaturze"): „zupełnym policzkiem były dwa artykuły Andrzejewskiego – pełne w gruncie rzeczy irreweremcji i chęci zobaczenia mnie w burdelu. Jak wtedy w Paryżu, kiedy zaprowadził mnie do tak podejrzanej homoseksualnej instytucji, którą ja potraktowałem jak chleb z masłem. Jemu chodziło zawsze o to, aby powiedzieć «kiedy byłem z Jarosławem w burdelu» i żeby to było tak jak u Flauberta. Błazen"; tamże, s. 326.

53 M. Keilson-Lauritz, *Maske und Signal – Textstrategien der Homoerotik*, w: *Homosexualitäten – literarisch. Literaturwissenschaftliche Beiträge zum Internationalen Kongreß „Homosexuality,*

https://rcin.org.pl

Homoseksualne sygnały powiązane są przede wszystkim z postaciami Grzesia i inżyniera Gustawa Lińskiego. Obaj spotykają się w lesie. Grześ pojawia się po raz pierwszy w ustępie 5. na uroczysku Jar, półnagi, z futrzaną czapką na głowie, gwiżdże walca z *Wesołej wdówki*, później tango z *Balu w Savoyu*, sygnały te przywołują Lińskiego, z ukrycia obserwuje ich zaś Tolo, a na końcu ustępu po raz pierwszy pojawia się toponim Martwa Pasieka. To dziwne spotkanie („Tolo zbaraniał" – MP, s. 318) przypomina się obserwatorowi na końcu ustępu 7. Wreszcie ustęp 15. – jeden z centralnych – wypełnia w całości opis spotkania Lińskiego i Grzesia. Liński pod gałęziami lipy natyka się na nagie ciało. Dialog bohaterów jest zbudowany jak inne rozmowy w *Martwej Pasiece*, składające się z niedopowiedzeń, niedopełnionych komentarzem narratora aluzji, tu akurat o zabarwieniu erotycznym, ale też sygnalizujących jakieś planowane przestępstwo (choć nie składa się ono i ostatecznie nie ułoży w logiczną całość) oraz szaleństwo Grzesia (bohater wspomina o „starym z gór"):

> – Ile ty masz lat?…
> – Jeżeli mamy wierzyć reklamie w klozecie, to osiemnaście. […] Wiesz, że lubię rżnąć[54] chłopaków… nożem.
> – Oj, Grzesiu, Grzesiu, ty się doigrasz. […] Czego tu sterczysz?
> – Pod lipą? Umówiłem się z jednym… […] Nie dobieraj się do mnie, bo pchnę.
> – Cóż ty taki dzisiaj? Chcę się przekonać, czy rzeczywiście dwadzieścia cztery centymetry…
> – Ty idioto. To przecie cyfra. […]
> – Ach, ty głupi szczeniaku! To ty myślisz, że ja się tego nie domyśliłem? [MP, s. 347-349].

I tak dalej. W ustępie 24. Emilka i Grześ, po akcie seksualnym, prowadzą kolejny niezborny a dwuznaczny dialog, być może z przytykiem do męskich przygód bohatera: „– Spociłem się. – Co ci dzisiaj poszło jakoś trudno? – Ostatnio przyzwyczaiłem się do innej roboty. – Lubisz tamto? – I tego, i tego nienawidzę. Wolałbym ciebie zamordować" (MP, s. 370). Homoseksualność

which Homosexuality?" Amsterdam 1987, red. M. Kalveram, W. Popp, Die Blaue Eule, Essen 1991, s. 63 i n.

54 To dwuznaczne słowo powróci jeszcze jak refren w rozmowie Ludwika z Dyłą (MP, s. 383) i Tola z Karoliną (MP, s. 385).

https://rcin.org.pl

Grzesia (i jego sadyzm) zdradza też – prawdopodobnie – rozmowa bohatera z księdzem Dudarzem, już po zamordowaniu Piusa: „Tylko tego małego to mi trochę żal. […] Ale dlaczego się opierał? Czy ja chciałem takich wielkich rzeczy? Ładny był, najładniejszy ze wszystkich. I co ja chciałem? A on nie i nie…" (MP, s. 378-379). Dalej Grześ określa uduszonego chłopca (czyżby pensjonariusza poprawczaka, gdzie zawiązał się gang Pszczółki?) jako „kurczę" – to wyznanie szaleńca wyjaśnia wcześniejsze enigmatyczne słowa skierowane do Emilki: „ostatnio duszę. […] Takiego małego kurczaczka udusiłem. Dlatego musiałem wiać. I przyjemnie mi było, i żal mi go bardzo" (MP, s. 370). Homoerotyczną i kryminalną sieć rozpina pisarz także wokół Lińskiego. Zanim bohater w scenie z Grzesiem zdradzi znajomość zapisanych w latrynie słów „Lat 18. Długość 24…" (MP, s. 333), z pomieszaniem reaguje na prowokację Tola: „– Ależ chuligani u nas […] Niech pan przeczyta, co tam powypisywali w latrynie. Liński spojrzał uważnie na Tola. – Ja tam – połapał się – do latryny nie chodzę" (MP, s. 334). Wreszcie Liński zarzuca Tolowi szantaż (MP, s. 368), będący nie tylko w tamtej epoce elementem homoseksualnego losu.

Aluzji zwiększających potencjalnie homoseksualny krąg bohaterów *Martwej Pasieki* jest więcej. Stanisław – młodszy brat Marii i Ludwika – zna dobrze, nie wiadomo skąd, Lińskiego (MP, s. 300), chyba że z więzienia, skoro Lińskiego – właśnie stamtąd – ma znać także Pius (MP, s. 322). Ludwika natomiast – w okresie pracy w teatrze nad *Sędziami* Wyspiańskiego – fascynował Jukli, „bo Jukli kochał się w Urlopniku. […] On marzył o raju, gdzie wszystkie anioły były w mundurach urlopników. – Tego to u Wyspiańskiego nie ma – komentuje [jednak] Maria" (MP, s. 336). Wreszcie dwuznaczności nie szczędzi narrator nawet postaciom księdza Dudarza i Piusa. Okazuje się, że ksiądz Andrzej był korepetytorem Piusa[55]. „– Mogłeś mnie zacząć." – mówi Pius (MP, s. 315). Zdanie to umieszcza co prawda pisarz w ciągu logicznym „skończony człowiek" – „ty się nigdy nie zaczynałeś", a więc opisuje ono w ogóle nieudane dojrzewanie bohatera, a jednak jest także aluzją do inicjacji. Wreszcie ksiądz, miłośnik operetek i Lucyny Messal (choć to zapewne dopiero dziś wydaje się queerowe), mówiąc o ocaleniu Grzesia, odnosi się do duszy i – po dającej do myślenia pauzie – ciała („– Jakże ja mogę inaczej ciebie ocalić? I duszę twoją… i ciało?" – MP, s. 381). Innym jeszcze śladem

55 Domowy nauczyciel – przypomina Potkański – to jedna ze „wspomnieniowych autoidentyfikacji" Iwaszkiewicza, zawsze otwierająca płaszczyznę „quasi-autobiograficzną"; *Parabazy wpływu*, s. 313.

https://rcin.org.pl

są zastanawiające rozmowy o urodzie Tola[56], a także dyfuzja postaci i tożsamości – wskazywana przez Ritza jako jeden z homoseksualnych szyfrów[57] i tym bardziej znacząca, że Iwaszkiewicz w opowiadaniach raczej nie mnożył postaci „ponad miarę" (szczególnym homotekstualnym wyjątkiem są *Cienie*).

Maski są równie liczne i wyrafinowane, czasami półprzejrzyste lub pęknięte. Iwaszkiewicz – jak wspomniałem – poprzedził właściwy tekst opowiadania obszernym autotematycznym wstępem, złożonym aż z trzech tekstów o różnej formie podawczej: przypisanego Diogenesowi z Synopy motta, komentarza *Od autora* sugerującego, że *Martwa Pasieka* jest partyturą literacką *Sonaty* na fortepian Igora Strawińskiego, i jeszcze, jakby tego było mało, zapewnień dotyczących fikcyjności opowiadania podpisanych „J.I."[58]. W samym zaś tekście głównym wybitni badacze dopatrywali się matryc horroru, powieści kryminalnej (w odmianie milicyjnej) i produkcyjnej, romansu brukowego i prozy kontestacyjnej, a także elementów naturalistycznych i filmowych oraz, oczywiście, opowiadania muzycznego[59]. I chyba jedynie ono jest tu konsekwentnie i mistrzowsko zrealizowane, gdyż na przykład jako kryminał czy produkcyjniak *Martwa Pasieka* „zawodzi" – nie dowiadujemy się przecież, na czym właściwie polegało przestępstwo (poza banalnym planem rabunku na plebani księdza Dudarza) ani kto sabotował produkcję masy do płyt winylowych i dlaczego udała się tylko jedna (z uwielbianą przez księdza arią Hanny Glawari!). Nad tym wszystkim dominuje zaś żywioł staroświeckiej narracji w typie gawędy i pozorowanego realizmu, zakłócany przez liczne niekonsekwencje[60].

---

56 „Tolo jest taki ładny – powiedziała Maria jak gdyby bez związku. / – To Karolina mówi, że taki piękny – powiedział [Ludwik]. / Maria popatrzyła na niego uważnie" (MP, s. 337).

57 G. Ritz, *Nić w labiryncie pożądania. Gender i płeć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, przeł. B. Drąg, A. Kopacki, M. Łukasiewicz, Wiedza Powszechna, Warszawa 2002, s. 59.

58 Więcej na ten temat: G. Piotrowski, *Wszystko jest życiem, wszystko jest muzyką. O muzyczności „Martwej Pasieki" Jarosława Iwaszkiewicza*, w: *Transpozycje. Muzyka w nowoczesnej literaturze europejskiej*, red. nauk. A. Hejmej, T. Górny, Universitas, Kraków 2016, s. 258 i n.

59 Zob. zwłaszcza: M. Woźniakiewicz-Dziadosz, *Kategorie muzyczne w strukturze tekstu narracyjnego. Na przykładzie „Kotłów Beethovenowskich" Choromańskiego i „Martwej Pasieki" Iwaszkiewicza*, w: *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Universitas, Kraków 2002, s. 301-329; S. Melkowski, *Świat opowiadań. Krótkie formy w prozie Jarosława Iwaszkiewicza po roku 1939*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 1997, s. 204--219.

60 Zwracał na nie uwagę Stefan Melkowski, wskazujący na przykład, że miejscowość Granie przedstawiona jest raz jako mała wieś, innym zaś razem jako miasteczko z Klubem Międzynarodowej

https://rcin.org.pl

Kwestie te były kilkakrotnie rozważane, nie będę zatem ich tu szczegółowo przypominać. A jednak *Martwa Pasieka* ciągle wymyka się interpretatorom. Stefan Melkowski, uważny czytelnik Iwaszkiewicza, przestrzega więc, żeby autotematycznych sugestii pisarza – mimo ich konsternującej wielopiętrowości czy nawet sprzeczności – nie lekceważyć, gdyż w jego twórczości „słowo" zawsze było rzeczywistością samą w sobie[61]. W związku z tym – nie wykluczając kamuflażu – badacz czyta uwagi autora opowiadania przede wszystkim jako sygnał „jakościowej odmienności" jego prozy[62], której – dopowiedzmy – mimo skomplikowanej mimikry przypominającej to i tamto, nie da się uchwycić w zastanych kategoriach gatunkowych czy stylistycznych. Pod datą 1 kwietnia 1970 roku Iwaszkiewicz zapisuje zresztą w *Dzienniku*:

> wracam do *Martwej pasieki* co chwila, jak malarz do sztalug. Tu rys, tu rys. Staram się, aby to było jak najbardziej zatarte, bez konturów, aby znaczenia poszczególnych rozmów nie narzucały się. W nocy przychodzą mi pomysły szczegółowe, potem to wstawiam. Właściwie trzeba by to nazwać „scenariusz powieści"[63].

Gotowe opowiadanie określa zaś mianem „dziwactwa najwyższego gatunku"[64].

Karol Szymański zwrócił mi uwagę – à propos *Czwartej symfonii* – że uderzającą cechą tego homotekstu i wielu innych utworów Iwaszkiewicza jest „sztuczność"[65]. Sztuczność, czyli stylizacja? Zapewne, ale kategoria

---

Prasy i Książki (*Świat opowiadań*, s. 209). Zmyłki pisarza bywają też bardziej subtelne czy głębiej ukryte: kiedy Ludwik przybywa do chaty, Karolina, która początkowo go nie widzi, pyta na przykład: „– Mario, kto to przyszedł? Czy to Wójcik?" (MP, s. 297), a przecież dowiadujemy się wcześniej, że Wójcik wyjechał wraz z rodziną „na Zachód" (MP, s. 291); w rozmowie z Ludwikiem o Tolu Stanisław z jakichś powodów podaje nieprawdziwy wiek syna (MP, s. 300–301) itd. Wiedząc, jak szczegółowo Iwaszkiewicz obmyślał zawczasu realia swoich utworów, nie można uznać takich „potknięć" za nieintencjonalne.

61 S. Melkowski, *Świat opowiadań*, s. 206.

62 Tamże, s. 205.

63 J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki*, t. 3, s. 248. Cytat ten przypomina wcześniejsze uwagi o technice pisarskiej Williama Faulknera (tamże, s. 145), którego Iwaszkiewicz czytał w 1967 r.

64 Tamże, s. 251.

65 Obserwację tę jako pierwszy poczynił Aleksander Fiut, podkreślający, że w *Zenobii. Palmurze* „topograficzna drobiazgowość, wyczulenie na malarskie walory opisywanych widoków, uwiarygodnione dodatkowo jawnym autobiografizmem, są przecież jedynie budulcem utworu, który

https://rcin.org.pl

stylizacji – często do twórczości Iwaszkiewicza odnoszona – wydaje się tu zbyt neutralna i powierzchniowa, chodzi bowiem o metastylizację, zarazem spreparowaną i naturalną, spójną ze stylem pisarza; „odnosimy wrażenie – pisał Melkowski o *Czwartej symfonii* – że oto obcujemy z odnalezionym czy też mało znanym utworem pisarza rosyjskiego z końca XIX w. pięknie polszczyźnie przyswojonym. Jestem przekonany, że wywołanie takiego wrażenia należało do autorskich zamiarów"[66]. W *Martwej Pasiece* ujawnia się jednak nie homogeniczna spójność, jak w *Czwartej symfonii*, lecz żywioł zderzania przeciwieństw. „Efekt tarcia – uogólnia Ritz – wynika z rozmaitości współistniejących zasad operowania tekstem", które badacz słusznie postrzega jako realizację zasady dekonstrukcji, „gdzie dana interferencja staje się sama estetyczną wartością, a w sensie formalnym nie pozwala zapomnieć, że dzieło jest k o n s t r u k t e m"[67].

Homotekstualne metastylizacja i dekonstrukcja byłyby więc autotematycznym badaniem tworzywa i formy literackiej, testowaniem ich granic i wytrzymałości, po przekroczeniu których dzieło pęka, formalnie i ideowo. Tak jakby – podpowiada Szymański – jedynym sposobem zapisu ciągłości między homoseksualnym doświadczeniem i homoseksualną strukturą samego dzieła był gest przeciwwypowiedzenia. Może więc właśnie z tego powodu Ritz czytający *Hilarego syna buchaltera* ma „nieznośne wrażenie" obcowania z „czymś literacko niedokończonym, z pseudodramatem i pseudorefleksją, która utrzymuje przedmiot narracji we mgle semantycznych dwuznaczności"[68]. W *Zmowie mężczyzn* widzi z kolei po części „wyciskacz łez", „opowieść sentymentalną w stylu Mniszkówny"[69] (sic!), a *Przyjaciele* „ciążą [jego zdaniem] niekiedy zanadto ku powieści społecznej i tracą swą artystowską kunsztowność. Postaci z zewnątrz, ksiądz i nauczyciel domowy Gallieni oraz powiernica Wolffa Janiszewska, przydają opowiadaniu drażniącego sentymentalnego, względnie moralistycznego, posmaku

ostentacyjnie demonstruje swoją sztuczność, literackość"; *Jak za szybą. Portret Ukraińca w prozie Jarosława Iwaszkiewicza*, w: *Ciało, płeć, literatura. Prace ofiarowane Profesorowi Germanowi Ritzowi w pięćdziesiątą rocznicę urodzin*, red. M. Hornung, M. Jędrzejczak, T. Korsak, Wiedza Powszechna, Warszawa 2001, s. 287.

66 S. Melkowski, *Świat opowiadań*, s. 193.

67 G. Ritz, *Jarosław Iwaszkiewicz*, s. 11 – wyróżnienie G.P.

68 Tamże, s. 128.

69 Tamże, s. 152.

https://rcin.org.pl

i przyprawiają je o cień prowincjonalności"[70]. Inną jeszcze jakością drażniącą Ritza jest kicz towarzyszący przedstawieniom męskiego ciała. Uwagi tego rodzaju są szczególnie liczne w odniesieniu do *Zmowy mężczyzn*: podnosząc dekonstrukcję formuły melodramatu czy powieści społecznej (niezrekompensowaną spoiwem ironii bądź parodii) i „utratę wszelkiej nowej wizji integracyjnej"[71], Ritz jest rozczarowany „niezdecydowaniem" pisarza, wytrącającym czytelnika „z bezpiecznej pozycji względem tekstu"[72]. Można by więc zapytać, jaką ostatecznie miarę badacz tu stosuje i czy aby na pewno jest to miara konstatowanej przez niego dekonstrukcji? Interpretacja Śmiei określającego *Zmowę mężczyzn* mianem „powieści kastracyjnej" pokazuje ją bowiem – niezależnie od prawdziwych lub nieprawdziwych zawirowań związanych z pierwotną powieścią homoseksualną (Iwaszkiewicz relacjonował jej powstawanie w listach do żony) – jako tekst spójny i nowoczesny[73]. Potkański z kolei precyzyjnie wykazuje, że „kicz" w obrazach męskiego ciała nie wynika u Iwaszkiewicza z charakteru tych przedstawień – wcale nieodbiegających od klasycznej tradycji w typie choćby Winckelmanna – lecz z ich kontekstu: „wyobrażeniowość to […] sfera ciągłości, tymczasem Iwaszkiewiczowskie epifanie nagiego ciała rozrywają tkankę narracji"[74]. Z kolei w interpretacji *Przyjaciół* zwraca uwagę na pominięte przez Ritza przeciwstawienie „całej dyskursywności – czegoś innego, pozadyskursywnego"[75].

No właśnie: jeśli mielibyśmy *Zmowę mężczyzn* potraktować jako analogon wspomnianego *Gniewu Dionizosa*, to trzeba by powiedzieć, że Nagrodska uniknęła co prawda pułapek Iwaszkiewiczowskiego „niezdecydowania", ale za pewną cenę – melodramatycznego spłycenia, stereotypizacji postaci, efektów *deux ex machina* i nie bardzo uzasadnionej symbolicznej autokastracji Tani, która ostatecznie porzuca malarstwo. Pęknięcia u Iwaszkiewicza są natomiast jak „szczeliny istnienia". Należałoby tu po raz kolejny powtórzyć wielokrotnie cytowane słowa Heleny Zaworskiej, która wyjątkowo celnie uchwyciła niedyskursywną istotę tej twórczości: „niesamowitość

70 Tamże, s. 114.

71 Tamże, s. 159.

72 Tamże, s. 160-161.

73 W. Śmieja, *Literatura, której nie ma*, s. 37-60.

74 J. Potkański, *Parabazy wpływu*, s. 308.

75 Tamże, s. 350 – wyróżnienie w oryginale.

https://rcin.org.pl

i zwyczajność, brutalność i łagodność, krzyk i cisza, napięcie i spokój istnieją [tutaj] razem, we wzajemnym, nieprawdopodobnym a jednak prawdziwym uwarunkowaniu"[76].

Iwaszkiewicz miał świadomość tych napięć. Już w 1927 roku, odnosząc się do bolesnej dla niego opinii Marka Eigera, zauważał w liście do żony: „ty nie masz pojęcia, jak mnie czasami boli ta p a p i e r o w o ś ć mojej pisaniny. […] Nie wiesz nawet, jak ja nienawidzę za tę literackość *Legend*, *Kościeja*, *Abdona*. To wszystko są paskudne rzeczy!"[77]. Po latach – chociażby w *Psyche* – przyznawał sobie jednak do tego prawo. Jednocześnie w *Dzienniku* określał na przykład *Ogrody* jako jeden z utworów, który stale w nim tkwi, „jak gdyby nie był jeszcze wypowiedziany do końca. […] A jednocześnie czuję, że więcej nic nie potrafię napisać"[78].

*

Wyjaśniając – w duchu lacanowskim – scenę mordu w *Zenobii. Palmurze*, Potkański polemizuje z interpretacją Ritza dopatrującego się w nim próby ocalenia estetycznej sublimacji:

> zamordowanie Jury […] stawałoby się symbolem dezidealizacji, szukania realnego poza wyobrażeniowością. W takim morderstwie ważne jest nie tyle ostateczne zniknięcie zamordowanego, co ten krótki moment, kiedy – zraniony, dopiero co umarły – nie jest już ideałem (choćby dlatego, że przerwana została jego idealna powłoka cielesna), ale wciąż jeszcze jest obecny: jako ranny, jako zwłoki; krótka chwila realności między zniknięciem idealnej maski obiektu a zniknięciem samego obiektu – krótka, ale intensywna i nasycona seksualnością jak orgazm. Inaczej niż ideał […], obiekt realny tylko czasem daje się przyłapać na istnieniu – przez chwilę, w mgnieniu oka[79].

76 H. Zaworska, *„Opowiadania" Jarosława Iwaszkiewicza*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1985, s. 100-101.

77 A. i J. Iwaszkiewiczowie, *Listy 1927-1931*, oprac. M. Bojanowska, E. Cieślak, przypisy muzyczne sporządziła A. Matracka-Kościelny, Czytelnik, Warszawa 2012, s. 116 – wyróżnienie w oryginale.

78 J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki*, t. 3, s. 354.

79 J. Potkański, *Parabazy wpływu*, s. 301.

https://rcin.org.pl

Potkański tę – jak sam mówi – epifanię realnego pokazuje na przykładzie ciała Bogusia w *Tataraku* i rozsypanego w proch ciała Józia ze *Sławy i chwały*[80]. Obaj badacze mają (swoją) rację, ale w „sztucznej" *Martwej Pasiece* „paradoksalnie" mamy do czynienia właśnie z epifanią realnego, i to w sposób jakby spotęgowany[81]. W scenie wampirycznego mordu Pius – czterdziestokilkuletni („– Nie wygląda pan na to" – mówi Elżbieta, MP, s. 353), atrakcyjny – zmienia się na naszych oczach: „obnażyło się ciało starszego mężczyzny, pokryte szarym puchem zarostu" (MP, s. 375), a sam moment umierania – deziluzji jest rozciągnięty w czasie i nasycony – jak pisał Potkański – seksualnością i przerażeniem („– Ależ pulsujesz […]. Jakbyś się spuszczał" – MP, s. 376). Oto skandal życia.

„W Polsce – pisał Ritz o literaturze XIX i XX wieku – homoseksualista nie kieruje się […], jak np. w Anglii albo w Niemczech tego samego okresu, lękiem przed represją czy pragnieniem autoafirmacji. Wskutek tego inny jest też jego głos w tekście, o czym świadczą utwory Iwaszkiewicza, Gombrowicza, wreszcie Białoszewskiego. Wypróbowany wzorzec niemiecki czy angielski, wychodzący od represji i emancypacji, rozmija się z polską rzeczywistością"[82]. *Siciliana* okazuje się jednak brakującym ogniwem zarówno polskiej literatury homotekstualnej, jak i samego doświadczenia Iwaszkiewicza. Pisarz odcina się tu od „beznadziejnego ujednolicenia" homoseksualnego losu, które na przykładach biografii Andersena, Czajkowskiego, Verlaine'a i Rimbauda rozważał Hans Mayer, i podwójności świata szyfrowanej później w wielu utworach, próbując, jak Wilde, stworzyć „rzeczywistość, także estetyczną, w której można nie nosić maski, nie wywołując skandalu. Ale postulowanie takiego świata oznacza właśnie prowokację i akceptację skandalu"[83]. Z niego po latach wyrasta i nim jest mistrzowska *Martwa Pasieka* – egzystencjalna krwawa „operetka". W polskiej literaturze homotekstualnej nie ma drugiego

80 Tamże, s. 303-305.

81 W *Sicilianie* samobójcza śmierć Henryka czyni życie Guidotta tylko częściowo realnym, nie przerywa estetycznej egzystencji bohatera, nawet jeśli traci ona sens. Dysonansem stają się co prawda wtargnięcia służącej Oksany, kochanki Wiktora, która nie je jeszcze ogórków maczanych w miodzie jak bohaterki *Panien z Wilka*, ale ogłasza obiad. Na razie to zaledwie efekt. Jedynie umieranie Guidotta na oczach „nowego" Henryka (Jaczewskiego) i jego empatyczne „bycie-z" pozwalają ewentualnie wierzyć w możliwość ich – już nietragicznej – miłości, ale narrator opowiadanie wieloznacznie ucina.

82 G. Ritz, *Nić w labiryncie pożądania*, s. 46-47.

83 H. Mayer, *Odmieńcy*, przeł. A. Kryczyńska, Muza, Warszawa 2005, s. 308.

https://rcin.org.pl

takiego utworu. Mimo zasadniczej różnicy narracji i stylu analogii trzeba by szukać raczej w literaturze amerykańskiej – w powieści Gore'a Vidala *Waszyngton* i opowiadaniu Johna Updike'a *Pustelnik*.

Abstract

Grzegorz Piotrowski
UNIVERSITY OF GDAŃSK

Counterstatement: Homotextuality of Jarosław Iwaszkiewicz's Siciliana *and* Martwa Pasieka

In 1978, Jacob Stockinger introduced and defined the concepts of homotextuality and homotext. A few decades earlier, in 1914, in the posthumously published short story "Siciliana" the young Jarosław Iwaszkiewicz created a model homotext structure, pioneering in Polish literature in this form, also due to the open, outing ending. All of Iwaszkiewicz's later homotexts recontextualize this model, albeit never again in such a dramatically overt manner. Nonetheless, the extensive short story "Martwa Pasieka" (Dead Apiary; 1970) seems to interrupt the homotextual "game of hide and seek" in Iwaszkiewicz's work, possibly enabling a double reading in the network of secret symbols for the initiated. The article interprets the various dimensions of Iwaszkiewicz's homotexts to recognize their – to use Stockinger's language – deep structure and (self-referential) transformations on the surface of the text.

Keywords

Jarosław Iwaszkiewicz, homotextuality, homotext, "Siciliana," "Martwa Pasieka"

https://rcin.org.pl