

Podwójny świat. Uwagi o narracji i tożsamości w tekstach homoseksualnych Jarosława Iwaszkiewicza.

Grzegorz Piotrowski

Grzegorz PIOTROWSKI

Podwójny świat Uwagi o narracji i tożsamości w tekstach homoseksualnych Jarosława Iwaszkiewicza

Pisze German Ritz:

Pisarstwo kobiece czy wręcz homoseksualne godzi w ontologię tego, co literackie, jest dopuszczalne najwyżej jako etykieta literatury użytkowej o charakterze emancypacyjnym lub pornograficznym. [...] Męski dyskurs podaje się za neutralny dyskurs kultury, tzn. jest utożsamiany z kulturą. Dyskurs kobiecy albo homoseksualny utrwała się w świadomości jako inność w kulturze, dyskurs męski zaś (heteroseksualny) musi się okazać – w ich odbiciu – konstruktem. Tym samym traci swoją pilnie strzeżoną rolę tego, co istnieje od zawsze.

Odzwierciedlenie tego, co homoseksualne w kulturze, pozwala zdynamizować i radykalizować odkrycie, że wszelka seksualność jawi się w kulturze zawsze tylko jako konstrukt. Pożądanie homoseksualne podważa koncepcję naturalności (którą w XIX-wiecznym męskim wyobrażeniu uosabiała kobieta) i walczy z niemotą narzuconą mu w ramach tej koncepcji przez kulturę męską. Tożsamość kobieca generuje się w poszukiwaniu własnego ja, tożsamość homoseksualna – w odzyskiwaniu języka.¹

Właśnie: w o d z y s k i w a n i u, często – w długim procesie odzyskiwania. W tekstach homoseksualnych² Jarosława Iwaszkiewicza³ proces ten nigdy nie zo-

¹ G. Ritz *Iwaszkiewicz, Breza, Mach: Niewypowiadalne pożądanie a poetyka narracji*, w: tegoż *Nić w labiryncie pożądania. Gender i płęć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, przeł. B. Drag, A. Kopacki, M. Łukasiewicz, Warszawa 2002, s. 177-178.

² Przez (tzw.) tekst homoseksualny rozumiem – za Germanem Ritzem – tekst swoisty z uwagi na specyfikę dyskursu, na dystynktywną, psychoseksualną, społeczną

stał zamknięty, uwieńczony odzyskaniem języka⁴. Tożsamość homoseksualna nie przemówi tu pełnym głosem, temat męskiej miłości – innego pożądanego nie objawi się w sposób otwarty, neutralny czy naturalny. Będzie ukazywany nie wprost, maskowany, sugerowany, skrywany w podtekście, będzie – niekiedy – rzekomo „jawnym” bądź też właśnie „neutralnym”, ale nawet wtedy, zawsze, uwikłany w sieć splecionych czy wręcz sprzecznych intencji nadawczych, wyrażony poprzez specyficzne tryby wypowiedzi, odbiegające od tego, co można by uznać za „styl zerowy” literatury w danym okresie.

W opowiadaniu *Nauczyciel* drastyczności odważnego obyczajowo tematu kryją się całkiem długo za „parawanem” mocno tradycyjnej, realistycznej, jak sądzę, celowo jakby nieco „anachronicznej”, „dziewiętnastowiecznej” – chciałoby się niemal powiedzieć – narracji. Stosuje w niej autor-narrator różne zabiegi retencyjne, opóźniające odkrycie tajemnicy tytułowego bohatera i sprowokowanej przezeń – przynajmniej po części – homoseksualnej inicjacji jego podopiecznych. Jednocześnie zabiegi te podtrzymują niespokojny nastrój oczekiwania na finałowe rozwiązanie, dla uważnego czytelnika chyba jednak spodziewane i oczywiste. Wymowa pewnych chwytów jest bowiem dość jasna – nie bez powodu na przykład narrator zwraca uwagę na czerwony pas Ilka, *corpus delicti* i swego rodzaju fetysz, który odnajdzie się w pokoju nauczyciela. Zastanawia tu – w ramach narracji pierwszoosobowej – duży naddatek kunsztownej „literackości” (stylizacja, suspens, mowa

i kulturową, konstrukcję autora w tekście. Biografia prywatna oraz stematyzowanie nie mają tu decydującego znaczenia, aczkolwiek są istotne. Zastrzeżenie to jest konieczne, ponieważ poruszamy się po grząskim gruncie, w obszarze milczenia lub zaprzeczania, bowiem „jeśli [...] chodzi o tekst homoseksualny, który nie miałby charakteru emancypacyjnego, to jego autorzy i czytelnicy jeszcze gwałtowniej (niż autorki tekstów kobiecych – G.P.) zapierają się własnej estetyki”. *Literatura w labiryncie pożądania. Homoseksualność a literatura polska*, w: tegoż *Niś w labiryncie pożądania...*, s. 54. Dział tu silna obawa przed otwarciem perspektywy biografistycznej. Niebezpieczeństwo kryje się też w powierzchownym zrównaniu homoseksualności tekstu wyłącznie z jego homoerotycznym stematyzowaniem; tutaj istnieje ryzyko zarówno zbyt pochopnej, homoseksualnej kwalifikacji tekstu z „neutralnym” tematem męskiej miłości, jak i wykluczenia możliwości takiej kwalifikacji (i interpretacji) w wypadku tekstów tematycznie niehomoseksualnych (*Panny z Wilka, Kochankowie z Marony*).

3 Kluczowy w wypadku niektórych pisarzy – zakonspirowanych gejów – podział na teksty „oficjalne, literackie” i „prywatne, użytkowe”, odzwierciedlający różnicę poetyk-światopoglądów, nie odpowiada, moim zdaniem, dynamice twórczości Iwaszkiewicza. Twórczość ta w całości podlega podobnym mechanizmom, choć oczywiście działają one z różnym „natężeniem” (w *Dzienniku* na przykład problematyka homoseksualna jest wyrażona bardziej bezpośrednio) i w jednolity sposób interpretuje świat.

4 Podobnie jak u wielu pisarzy z pokolenia Iwaszkiewicza. Por. R. Koropeczyk *Konstrukcje homoseksualizmu w „Dzienniku” Jana Lechonia (Próba innej lektury)*, przeł. J. Nizyńska, „Teksty Drugie” 1996 nr 4, s. 165 n.

ezopowa, zmienny dystans narratora, metaforyczny język). Ukazuje on samego narratora w specjalnym świetle. Prowadzący finezyjną grę z czytelnikiem, grę ze swoją pamięcią i pamięci tej literacką wizją, musi być wszak albo pisarzem (to otwiera perspektywę autobiograficzną), albo z jakichś względów nie może przedstawić epizodu z dzieciństwa w sposób beznamiętny, choć usilnie stara się sprawić takie wrażenie. Epizod ten urasta jednak – z jakich powodów? – do rangi ważnego doświadczenia w jego osobistej biografii. „Nieraz potem wspominałem tego człowieka” (I, 290⁵) – mówi o nauczycielu.

Inna gra toczy się w opowiadaniu *Przyjaciele*, jednym z bardziej gęstych tekstów Iwaszkiewicza, który wydaje się swego rodzaju *pendant* do późniejszego o lat kilka *Zygryda* (oczywiście jest to *pendant* bardziej tematyczne – ideowe niż formalne)⁶. W tym wielkim dialogu – „allegrze sonatowym” – konfrontuje autor dwa główne, kontrastowe tematy, tytułowych przyjaciół, których różni niemal wszystko: wiek, pozycja społeczna, doświadczenie, charakter, temperament, zainteresowania, światopogląd, proveniencja estetyczna... W toku burzliwej konfrontacji na tle kilku „kontrtematów” (ksiądz Gallieni, pani Janiszewska, Jadzia, Grzech), oświetlających główny plan dyskusji innym jeszcze światłem, oba tematy podlegają różnorodnym przemianom i mutacjom, wchodzą ze sobą w reakcje, chwilami niemalże aż do zatracenia swoistych cech i – jednak – katastrofy obu bohaterów. Otóż w opowiadaniu tym – nazwijmy je, pół żartem, pół serio, „mini-*Lalką* dwudziestolecia międzywojennego” – Iwaszkiewicz próbuje jakby strategii otwartości. Ale specyficzna to otwartość: uprzedza atak, wywołuje „wstydlivy” problem, jednocześnie natychmiast mu zaprzecza:

- Czy wiesz, jaka opinia panuje o mnie w Warszawie?
Achilles się poruszył i poczerwieniał.
- Przypadkiem wiem – odpowiedział. – Zresztą dopiero od wczoraj. Mój kuzyn widział nas w Bristolu i czuł się w obowiązku...
- A cóż na to rodzice?
- Ach, kuzyn jest życzliwy, ale do połowy. Nie mówił nic rodzicom. Telefonował tylko do mnie.
- Otóż, z góry uprzedzam cię, że opinia ta nie jest prawdziwa.
Achilles uśmiechnął się z niedowierzaniem.
- Jest nieprawdziwa. Na razie to ci powinno wystarczyć... (I, 37)

Problem ów, dla czytelnika początkowo niezbyt jasny, choć być może sugerowany przez „dziwne” zainteresowanie się Wolffa młodym i pięknym Achillesem Koreckim, zostaje nazwany dopiero później:

⁵ Wszystkie cytaty z opowiadań przytaczam za J. Iwaszkiewicz *Opowiadania*, t. 1-6, Warszawa 1979-1980 (*Dziela*). Cyfra rzymska w nawiasie odsyła do konkretnego tomu w tej edycji, cyfra arabska – do strony. Pominięcie wskaźnika oznacza kontynuację cytatu.

⁶ Takich „par” widziałbym w twórczości Iwaszkiewicza więcej, np. *Notre-Dame-la-Grande* i *Martwa Pasteka*.

Przyczynki

- To o tych chłopcach?
- O chłopcach, zdaje się, nie mówiliśmy. Tylko o mojej opinii. Oświadczyłem ci, że to nieprawda. (I, 46)

Dalej jednak czytelnik, także bohaterowie opowiadania, poruszają się wśród sprzecznych sądów, słów i ocen, niekonsekwentnych zachowań. Opinia „Warszawy” o Wolffie, chyba ugruntowana, jest wszak sprawą publiczną, znają ją nawet ludzie bezpośrednio z bohaterem niezwiązani. Korecki zdaje się również uznawać ją za prawdopodobną, posuwa się nawet do ostrej prowokacji, w której oferuje przyjacielowi siebie samego jako utrzymanka. Dodajmy jeszcze dziwny tryb relacji „przyjaciół”, relacji pełnej podtestów i niespełniającej „nieodzownego warunku przyjaźni – mianowicie równości partnerów”⁷. Czemu zatem Wolff propozycję Koreckiego odrzuca? Czemu popełnia samobójstwo? Czemu niespodziewanie robotnik z jego fabryki zdradza nowe i rewelacyjne fakty, kwestionujące wszelkie pikantne rewelacje? O co tu chodzi?

Tekst – opowiedziana w nim historia – psychologia postaci – są nieciągle. Są niespójne i niewyjaśnialne na podstawie samej materii fabularnej. German Ritz wyjaśnia, że w tekście homoseksualnym nacechowane homoerotycznie motywy „nie łączą się [...] w dyskursywne łańcuchy”⁸; występują jako figury pojedyncze, oderwane – dodajmy – zaskakujące i w tym sensie, zdawałoby się, fabularnie „nieuzasadnione” bądź przynajmniej „dające czytelnikowi do myślenia”, stąd ich utrudniona (przynajmniej „w toku” lektury) interpretacja. W homoseksualnych tekstach Iwaszkiewicza niejednokrotnie sporo niepokoi bądź przynajmniej zastanawia, nie daje się łatwo albo w ogóle wyjaśnić czy zrekonstruować. W *Czwartej symfonii* – opowiadaniu jeszcze subtelniej wahającym się między otwartością a kamuflażem – zastanawiają na przykład enigmatyczne pytania i aluzje Woroncovej w scenie rozmowy z Pietią o kniaziu Witaliju, będącym obiektem fascynacji młodego kompozytora, niepokoi piękny i wyzywający dieńszczyk Witalija... W innym „opowiadaniu muzycznym” (*Mefisto-Walc*) główny bohater, młody pianista Michał (literacki portret Adama Harasiewicza), zarzuca swemu profesorowi, panu Feliksowi, „świństwa”. Stefan Melkowski interpretuje zarzuty Michała jako zarzuty zdrady profesji i powołania artysty⁹, co z pewnością jest prawdą. Profesor pokątnie, pod pseudonimem (Bolek Bolski!), chałturzy jako autor trzeciorzędnych szlagierów, w których „trzeba tylko, żeby padał deszcz, była jesień i żeby ona czekała, a on nie przychodził” (VI, 48), a „akompaniament powtarzał akordy łącząc kwinty równoległe” (VI, 49). Ale bohaterowi chodzi zapewne o inne jeszcze „świństwa” – być może o dwuznaczne, w podtekście homoseksualne, awanse. Michał mówi

⁷ P. Urbański „Zakazana przyjaźń” w *poezji nowołacińskiej*, w: *Ciało. Płeć. Literatura*. Prace ofiarowane Profesorowi Germanowi Ritzowi w pięćdziesiątą rocznicę urodzin, Warszawa 2001, s. 556.

⁸ G. Ritz *Literatura w labiryncie pożądania...*, s. 55.

⁹ S. Melkowski *Świat opowiadań. Krótkie formy narracyjne w prozie Jarostawa Iwaszkiewicza po roku 1939*, Toruń 1997, s. 157.

bowiem do pani Klary o swym przyjacielu: „To on mi powiedział o Feliksie. Ja oczywiście wiedziałem, ale nie chciałem, aby inni wiedzieli” (VI, 62). Wymowna jest także scena rozmowy chłopca z profesorem:

- Słuchaj – zatrzymał go pan Feliks – mam dla ciebie propozycję...
- Michał popatrzył na niego z niechęcią i zdziwieniem, tak aż pan Feliks jakby się trochę zakłopotał.
- Oczywiście nie nalegam. [...] Chciałbym, abyś pojechał ze mną do Warszawy.
- W jakim charakterze? – zimno spytał Michał. (VI, 42-43)

Wreszcie, Feliks nazywa Michała „mój piękny” (VI, 45). Chłopak zdaje sobie sprawę z „niezwykłości” stosunku z nauczycielem, a nawet, być może, bierze pod uwagę ewentualną konieczność „sprzedania się”: „Ja się zgodziłem, a potem nic nie było. Udawał niewiniątko” – mówi (VI, 57). Klara pisze natomiast do córki, że „życie Michała w Warszawie wszystkie te plotki (o Feliksie – G.P.) obaliło... [...] Sama wprost nie wiem, co mam myśleć o tych sprawach” (VI, 70). Czytelnik – tym bardziej.

Sygnaly tego typu – przykuwające uwagę właśnie swoją niejasną przygodnością i niepokojącą aurą – pełnią, zdaniem Ritza, funkcję „tajnych znaków”, „przeznaczonych dla wtajemniczonego czytelnika i uruchamiających podwójną lekturę”¹⁰. W opowiadaniu *Nauczyciel* tajnym znakiem jest lektura wierszy „nikomu nie znanego wówczas poety niemieckiego Stefana George”, którego kult tytułowy bohater „przywiózł z uniwersytetów w Heidelbergu i Marburgu” (I, 302) – podobnie jak Iwaszkiewicz. Funkcję tajnych znaków pełnią tu również zanotowane przez Felka w dzienniczku (dzienniczek ten jest darem od homoseksualnego nauczyciela) słowa „kaloskagatos” czy „virtus”, odsyłające do archetypowej tradycji antycznej. Tajne znaki mogą niekiedy działać wielokierunkowo, mogą generować wielowarstwową, nie tylko podwójną, lekturę. Tak działa przywołanie *Sędziów* Wyspiańskiego (zwłaszcza w relacji do *Ocalenia* Conrada) w *Martwej Pasiece*, otwierające, być może, także perspektywę autobiograficzną¹¹:

- ...o swojej literaturze mówiliśmy, choć to była tylko literatura.
- Polska literatura nigdy nie jest tylko literatura. Myślałem o *Sędziach* Wyspiańskiego.
- Pamiętasz, jak chciałeś, żebym ja grała Jewdochę?
- Fascynował mnie wtedy Jukli. Bo Jukli kochał się w Urlopniku. Urlopnika próbował rudy Felek i miał prawdziwy rewolwer w kieszeni.
- Trzeba było czymś zabić Jewdochę.
- Ale Jukli nie chciał zabijać. On marzył. On marzył o raj, gdzie wszystkie anioły były w mundurach urlopników.
- Tego to u Wyspiańskiego nie ma.
- Zawsze tak sobie wyobrażam. (VI, 179)

¹⁰ G. Ritz *Literatura w labiryntyce pożądania...*, s. 55.

¹¹ Iwaszkiewicz pisze we wspomnieniu o Stanisławie Wysockiej: „Próbowałem i Kirkora, i Grabca, i Juklego, i Gucia – i nic mi nie wychodziło”. *Stanisława Wysocka i jej kijowski teatr „Studia”*. *Wspomnienie*, Warszawa 1963, s. 20.

Lektura taka nie wyzwała jednak nigdy z wieloznaczności sensu, bowiem „tajny znak sygnalizuje (jedynie – G.P.), że główny sens tekstu zachowuje ważność w ograniczonym zakresie”¹².

W przywołanych przykładach dotykamy nieustannie problemu stylizacji. Stylizacja nieprzypadkowo chyba była jedną z preferowanych przez pisarza strategii literackich. Już w skamandryckiej prozie „Iwaszkiewicz stosował różnorodne chwyt stylizacyjne; niekiedy sygnały jawnej autobiograficzności mieszają się w jego tekstach z orientalnym kolorytem opowiadań, niekiedy mitologiczno-symboliczną stylizację wzmacnia styl ekspresjonistyczny”¹³. Stylizacja zostanie mistrzowsko wykorzystana w późnych tekstach Iwaszkiewicza. W *Czwartej symfonii* kunsztownie spreparowany plan stylizacji: na dziewiętnastowieczną, rosyjską prozę psychologiczno-obyczajową¹⁴ i na opowiadanie „muzyczne” o losach rosyjskiego kompozytora¹⁵, przynajmniej pozornie oddala pokusę „biograficznej” interpretacji utworu: jako gry z artystyczną repliką – przetworzeniem, autointerpretacją tekstu własnego życia, gry z sobowtorem. Że gra taka jest możliwa i, jak sądzę, przez autora celowo zaplanowana – choć może nie dla wszystkich czytelników – potwierdzają nader często na przykład *Książka moich wspomnień* (kreacja skądinąd, nie zapominajmy, także literacka) czy *Podróże do Włoch*¹⁶. Biograficzne uwikłania *Czwartej symfonii* potwierdza także *Dziennik*, wyjaśniający, że opowiadanie – wbrew wątpliwościom badaczy¹⁷ – jednak odnosi się do historii Piotra Czajkowskiego, mimo „neutralnego” przywołania nazwiska kompozytora w tekście (VI, 111). Sty-

¹² G. Ritz *Literatura w labiryncie pożądania...*, s. 55.

¹³ Z. Mokranowska *Prozy poetów kręgu „Skamandra” wobec tradycji elitarnych i popularnych form kultury*, Katowice 2003, s. 41.

¹⁴ „Czasami w trakcie lektury – pisze Melkowski – odnosimy wrażenie, 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”, *Świat opowiadań...*, s. 193.

¹⁵ Por. *ibidem*, s. 193-197.

¹⁶ Książ Witalij Biełosielskij, postać archetypowa, kwintesencja męskości i sił witalnych, męskie bóstwo jakby z romansu i starego szttychu, jest na przykład bodaj ostatnią w prozie Iwaszkiewicza materializacją Jury Mikłucho-Makłaja, przyjaciela wczesnej młodości i prefiguracji Iwaszkiewiczowskiego zła.

¹⁷ Melkowski zwraca uwagę m.in. na rozbieżność czasu akcji (zamkniętego datą 2 sierpnia 1902) i lat życia Czajkowskiego, tamże, s. 194. Ritz pisze wprost: „Unika się komplikacji związanych z aluzyjnością fikcji wobec autentycznego losu Czajkowskiego, będącego wszak znanym motywem biografistyki homoseksualnej – skojarzenie zostaje niejako wyciszone dzięki neutralnemu przywołaniu Czajkowskiego. Odstąpienie od przyjęcia losu Czajkowskiego za podstawę opowieści wynika nie tyle z woli uniknięcia komplikacji narracyjnych, ile z próby zgoła nie tragicznej interpretacji losu homoseksualisty”. *Jarosław Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności*, przeł. A. Kopacki, Kraków 1999, s. 117.

lizacje i odniesienia, o których mówimy, łagodzą więc czy nawet relatywizują homoseksualne podteksty:

Byłem wstrząśnięty. Witalij miał ten czysto ruski obyczaj, że całował prosto w usta, dokładnie w same wargi. Pocałunek ten nie miał w sobie, oczywiście, nic zmysłowego (– G. P.), przejął mnie jednak głębokim dreszczem. Biorąc go w ramiona, czulem pod palcami jego mocne bicepsy i, realizując całą piękność mojego przyjaciela, pomyślałem: „O, jakże szczęśliwe będą kobiety, które on pokocha”. (VI, 105-106)

Normy obyczajowe, regulujące chociażby kwestię fizycznej i emocjonalnej bliskości między mężczyznami, są wszak kategoriami historycznymi i kulturowymi. „Czysto ruskie obyczaje” w kontekście stylizacji bywają więc, może prawdziwym, a może tylko zgrabnym, wytlumaczeniem.

Dotykamy tu również problemu stylizacji innego typu, będącej autokreacją narradora. Jest nią „strategia aktywnej autoprezentacji – afirmacji otwartej tożsamości – jak i „re”aktywnego ukrywania tożsamości”¹⁸, także – dodałbym – przed samym sobą. Roman Koropecyjk nazywa ją bardzo trafnie – w odniesieniu do *Dziennika* Jana Lechonia – „bolesną grą w chowanego”¹⁹. Zdaniem Ritz’a, jako fenomen kultury homoseksualnej²⁰ stylizacja ta jest jednym z ważniejszych elementów homoseksualnego dyskursu. „Sygnalizuje podwójność świata, która w dużym stopniu należy do każdego homoseksualnego doświadczenia rzeczywistości (w tym również doświadczenia samego siebie – G.P.). Szybka zmiana stylu językowego daje mówiącemu ją możliwość kamuflażu i sublimacji”²¹. Na przykład w dramatycznej scenie burdy na balu, pointującej pierwszą część *Czwartej symfonii* (tę – jeśli użyć określenia Ritz’a – o „fatalnym *coming-out*”²²), Pietia oskarża przyjaciela o... uwiedzenie narzeczonej, młodej śpiewaczki Wiery, będącej – to dla Iwaszkiewicza typowe – medium skomplikowanej relacji uczuciowo-erotycznej między mężczyznami²³. Ciągłe balansowanie między graniem roli i wypadaniem z niej nie jest jednak oparte na alternatywie świadomego kamuflażu i prowokacyjnej otwartości. Bohater nie kamufluje się „z premedytacją”, żyje z samowiedzą ocen-zurowaną przez superego, w świecie niedopowiedzeń, „na których tle – jak sam

18 R. Ritz *Literatura w labiryncie pożądania...*, s. 58.

19 R. Koropecyjk *Konstrukcje homoseksualizmu...*, s. 161.

20 Bodaj po raz pierwszy opisał go Donald Webster Cory w pracy *The Homosexual in America. A subjective Approach* (1951). Por. tamże, s. 163 n.

21 G. Ritz *Literatura w labiryncie pożądania...*, s. 58.

22 G. Ritz *Jarostaw Iwaszkiewicz...*, s. 117.

23 „W sublimacyjnych historiach związków homoseksualnych u Iwaszkiewicza – pisze Ritz – nigdy właściwie nie mamy do czynienia ze zwykłą grą ról – ze związkiem dwóch mężczyzn. Podstawową figurą jest historia trójkąta, w sposób klasyczny przeprowadzona w opowiadaniach *Wieczór u Abdona* czy *Czwarta symfonia*. Kobieta między dwoma mężczyznami staje się medium ich erotycznego zbliżenia”. Tamże, s. 100.

mówi – może haftować wszystko, co chce” (VI, 124)²⁴. Czasami jednak nawet „nie-dowidzającemu” podwójność świata objawia się „namacalnie” i dotkliwie, choć doświadczenie to nie może zostać zrationalizowane²⁵: „wszystko było bez sensu, bez podstaw, bez powodu, krzychałem wszystko, co mi ślina na język przyniosła, rzeczy nieprawdziwe i niesprawiedliwe, [...] krzychałem jak wariat” (VI, 118). Inność raz po raz błyska więc spod maski. Te przebłyski czy – tak nazywa je Koropecyj – „przecieki”²⁶ są rodzajem dramatycznego wołania o reakcję świata, są ekspresją „najwyraźniej niepowstrzymanego pragnienia, aby przynajmniej zasygnalizować prawdziwą naturę swego życia osobistego”²⁷. Aby uczynić świat „pojedynczym”.

Świat nieustannie jednak objawia się jako podwójny. Iwazskiewiczowscy „bohaterowie o homoseksualnej aurze”, ludzie odmienni w ogóle, nie tylko w sferze erotyzmu, „swoiściegatunkowi” są ukazywani²⁸ nawet jako obcy dwojako: inni i zarazem wyobcowani – zauważa Sławomir Tomiak²⁹. Obcy przez opozycję lub wiele opozycji – do postaci, do świata, do określonych wartości. Opozycje te dotyczą nie tylko człowieka „w relacji do”, są – by tak powiedzieć – wewnętrzne, wynikające z wielości bądź niespójności natury ludzkiej albo zmieniającego się w czasie odbioru przez otoczenie: „Pierwsze wrażenie było nieszczególne – mówi o Leszczyckim narrator – Nieraz potem wspominałem tego człowieka. Wydawał się nam chudy, wysoki i bardzo młody. Dopiero przyjrawszy się mu przy kolacji, stwier-

²⁴ Prof. Grażyna Borkowska przypomniała mi w tym miejscu, że sfera uczuć, niezwykle bogata i skomplikowana, jest tak naprawdę nieprzenikniona, stąd interpretacja motywów zachowań ludzi będzie zawsze w jakimś stopniu nieweryfikowalna. To, co nazywam kamuflażem czy autokreacją, może więc wynikać na przykład z trudnej do racjonalnego ogarnięcia wewnętrznej dwoistości bohaterów. Podążanie tropem konkretnej motywacji jest zatem w naszym wypadku konsekwencją wyboru określonej, bardziej – jeśli można tak powiedzieć – dla mnie atrakcyjnej, strategii czytania. Por. także przyp. 32.

²⁵ „W utworach Iwazskiewicza zasadą konstrukcji bohatera jest poznanie rozumiane nie jako proces, lecz jako następstwo momentalnych, irracjonalnych aktów iluminacji. Przy założeniu stabilnej konstelacji osobowości, czynnikiem ruchu i zmiany jest świadomość. Poznanie, równoznaczne tu z samowiedzą, nie ma wszakże charakteru intelektualnego ani intersubiektywnego – jest ściśle podmiotowym doświadczeniem wewnętrznym, nie dającym się zrationalizować i przekazać”. A. Sobolewska *Antynomia życia i wolności. Epifanie Jarostawa Iwazskiewicza*, w: teje *Mistyka dnia powszedniego*, Warszawa 1992, s. 85.

²⁶ R. Koropecyj, *Konstrukcje homoseksualizmu...*, s. 161.

²⁷ Tamże, s. 162.

²⁸ Jest to bowiem sprawa przede wszystkim narracji, a więc sposobu postrzegania i interpretowania świata, w tym także interpretowania samego siebie.

²⁹ S. Tomiak „*Nie będziesz tego robił...*” – homoseksualna obcość i niespełnienie w „*Milczeniu*” i „*Tommaso del Cavaliere Juliana Strykowskiego*”, w: *Doktoranckie varia i wariacje*, Poznań 2005, s. 89.

dziliśmy, że ma lat około trzydziestu [...]. Dopiero później zrozumieliśmy, że pan Kazimierz Leszczycki był bardzo piękny...” (I, 290). W młodym bohaterze *Czwartej symfonii* walczą ze sobą różne żywioły: introwertyczne pograżenie się w muzyce i w marzeniach „o poznaniu jakiegoś młodego człowieka” (VI, 82) – i fascynacja „wielkim światem”; poczucie niższości w hierarchicznym społeczeństwie, w którym marne pochodzenie i nędza stawiają pod znakiem zapytania możliwość awansu – i modernistyczne przekonanie o szczególnej randze artysty; pożądanie – i niechęć wobec ukochanego, będącego sobowtorem, wizualizacją zła, kuszącego czy też po prostu obecnego w człowieku. Swoista ambiwalencja uczuć – będąca syndromem opisanego przez Małgorzatę Czermińską przeżywania „poczucia sobowtórowej tożsamości [...] a jednocześnie własnej odmienności”³⁰ – bierze się właśnie z podwójności świata: „... żyjemy w dwóch tak różnych światach, iż właściwie nie mówimy o tych samych rzeczach, kiedy rozmawiamy” (VI, 99).

W homoseksualnych tekstach Iwaszkiewicza tożsamość bohaterów nie zostaje nigdy (inaczej niż w tekstach emancypacyjnych, na przykład w *Maurycym* Edwarda Morgana Forstera) – scalona i zaakceptowana. Spełniona. Samoogranicza się do pożądającego spojrzenia, które pada na innego mężczyznę. Wiąże się więc z postawą voyeurystyczną (*Zmowa mężczyzn, Tatarak, Stara cegielnia*) – eksponowaną w planie narracji i samej akcji³¹ – która jest właściwie jedyną formą aktu seksualnego³².

30 M. Czermińska *Bohater autobiograficzny jako sobowtór (O wczesnej prozie Jarosława Iwaszkiewicza)*, w: *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, red. A. Brodzka, Kraków 1983, s. 143.

31 W *Czwartej symfonii* Wołkońska mówi np. do Pietii: „– Niech pan patrzy [...] – on (Witalij – G.P.) cały salon oświeca swoimi oczami” (VI, 113).

32 Pisze o tym Ritz, *Jarosław Iwaszkiewicz...*, s. 100. Jan Tomkowski *à propos* niesłusznie zapomnianej, dobrej powieści Zbigniewa Grabowskiego *Cisza lasu i twojej ciszy...* (1931) nazywa jeden z modeli związków homoseksualnych „iwaszkiewiczowskim”: „Grają w nim główną rolę młodość, sport, wakacje, piękno nagiego ciała...”. *Pokolenie Gombrowicza. Narodziny powieści XX wieku w Polsce*, Warszawa 2001, s. 36. Ten model „homoseksualnej” koegzystencji – bardziej erotycznej niż seksualnej – o antycznym rodowodzie nie jest, moim zdaniem, specjalnie przez Iwaszkiewicza eksponowany, choć można się go dopatrzeć np. w *Zmowie mężczyzn*. Pożądające spojrzenie, padające na nagiego młodzieńca na tle przyrody, fascynacja młodością i tężyzną fizyczną są u Iwaszkiewicza zaledwie jego refleksem, wynikającym właśnie z karmionego XIX-wiecznym estetyzmem voyeuryzmu. W inicjacyjnej powieści Grabowskiego zwraca uwagę raczej inna zbieżność z Iwaszkiewiczem, ta mianowicie, że psychoseksualna tożsamość bohaterów wymyka się tu – w swojej złożoności – kulturowym kategoryzacji czy próbom racjonalnej egzegezy, że przerasta potoczne wyobrażenia, kwestionuje stereotypy. Że to, co wiemy czy sądzimy o sferze emocji, nie odpowiada jej rzeczywistości dysonansowych nierządno tonów. Bohaterowie Grabowskiego – to bardzo „iwaszkiewiczowski” rys ich „otwartej” świadomości – postrzegają tę złożoność uczuć i pragnień (w tym fizycznej i emocjonalnej bliskości między mężczyznami) jako coś naturalnego.

Wyzwała się zaś tylko pośrednio, poprzez sublimację³³, przybierając różne postacie. We wczesnej twórczości pisarza jest to m.in. wariant mordu seksualnego (*Zenobia. Palmura, Wieczór u Abdona*, także *Martwa Pasieka*). Wszak „metafora śmierci jest kluczowa dla pojęcia miłości homoseksualnej, zwłaszcza w okresie modernizmu. Niemożność spełnienia aktu homoseksualnego musi pociągać za sobą zniszczenie obiektu miłosnej tęsknoty³⁴. Akt homoseksualny jest możliwy tylko na granicy sadystycznego zniszczenia”³⁵. Sublimacja spełnia się też w akcie tworzenia: pisania (*Nauczyciel*) – sygnałem homoseksualności jest wtedy autotematyczność (najdobitniej wyrażona w *Martwej Pasiece*) – lub komponowania (*Czwarta symfonia, Sława i chwala*)³⁶. W *Czwartej symfonii* próba wyciszenia pożądania w fałszywie ukierunkowanej sublimacji okazuje się najpierw nieskuteczna. Bohaterowi nie udaje się ukończyć *Trzeciej symfonii*, kompozycji programowej, która w sposób świadomy miała być przeciwstawiona wartościom uosobionym przez Witalija oraz sublimować „wirtualne” (a przynajmniej niedominujące), lecz kulturowo akceptowane pożądanie heteroseksualne, stając się – w części trzeciej (nazwanej zresztą *Romansem*) – muzycznym portretem Wiery. Twórczą iskrę wyzwoli dopiero trauma „innej miłości”, podsycanej przez prowokujące zachowanie pożądanego mężczyzny, oraz erotyczny kontakt z jego sobowtórem Wasią, „chłopcem z ludu”³⁷. Projekt spotkania z sobowtórem – pisze Małgorzata Czermińska

– może być [...] marzeniem o samopoznaniu, przyjrzeniu się sobie – ale już widzianemu z dystansu, odmienionemu, uwyrażnionemu. Może być owo drugie ja [...] takie, jakie

³³ Ritz wyznacza trzy fazy homoseksualnej twórczości Iwaszkiewicza. „We wszystkich trzech [...] mamy do czynienia z homoseksualnością w formie sublimacji. W pierwszej (*Zenobia. Palmura, Wieczór u Abdona* – G.P.) przenosi ona homoseksualny tekst do kryptotekstu, w drugiej (*Przyjaciele* – G.P.) sama staje się tematem. Trzecia faza (*Opowiadania muzyczne; Sny. Ogrody. Sérénité* – G.P.) w skomplikowanej formie nawiązuje do pierwszej. *Jarostaw Iwaszkiewicz...*, s. 99.

³⁴ Może także generować pragnienie własnej śmierci, rozumianej – wyjaśnia Hans Mayer – jako próba anulowania własnego życia. *Odmienicy*, przeł. A. Kryczyńska, Warszawa 2005, s. 292.

³⁵ G. Ritz *Jarostaw Iwaszkiewicz...*, s. 104.

³⁶ „– Myślę – wyjaśnia Edgar Szyller – że ja komponuję także trochę przez eliminację. To znaczy komponowanie eliminuje z mego życia wszystkie inne sprawy, którym nie dałbym rady. Po prostu nie poradziłbym...”. J. Iwaszkiewicz *Sława i chwala*, t. 1, Warszawa 1997, s. 299.

³⁷ Rozważając kwestię pokrewieństwa *Czwartej symfonii* i wczesnej prozy Iwaszkiewicza, Czermińska zauważa, że „w relacjach łączących Pietię z jego przyjacielem, kniazem Witalijem [...], a później Wasią [...] odnajdujemy wzór łączący Ja autobiograficzne z parą jego «cząstkowych» sobowtórów w prozie młodzieńczej”, przy czym „zachowana została również zasada wewnętrznej podwójności sobowtóra, złożonego z dwu różnych postaci”. *Bohater autobiograficzny jako sobowtór...*, s. 143-144.

nigdy nie śmiało się ujawnić, ja zatajone, którego się lękam i wstydę, ale czuję je w sobie, jako zagrażającą możliwość, dlatego chcę się go pozbyć [...]. Najpierw jednak muszę je nazwać, wydobyć, pokazać – po to, by stawić mu czoła. Obdarzyć je twarzą – imieniem – by stawić mu czoła. Obdarzyć jakimś losem, podobnym nieuchronnie do mojego – by jednak los mój od niego odciąć³⁸.

„Inne spojrzenie” nie zostaje tu odrzucone. Wasia traktuje cielesność w sposób naturalny, pracuje w łaźni, która jest enklawą jedнопłciowości i rozluźnienia rygorów społecznie akceptowanych zachowań³⁹, zaś sublimacja okaże się, zdaniem Ritza, możliwa, ponieważ „homoseksualna żądza [...] zostanie zaspokojona w rezultacie sensualnego zetknięcia z ciałem Innego – innego mężczyzny – ale jednocześnie nie rozwinie się w historię”⁴⁰. Pozostanie epizodem.

W wypadku tego wyjątkowego opowiadania rodzi się jednak pytanie: co dalej? German Ritz czyta *Czwartą symfonię* jako historię udanej sublimacji⁴¹. Helena Zaworska – odwrotnie: „... nie sposób uwierzyć w doskonałość [...] rozwiązania ani w jego trwałość. Jest sielankowe. Ale jakże z takiej sielanki wywieść następną, piątą symfonię?”⁴². Rzeczywiście, plany dalszej twórczości, w ogóle potrzeba artystycznej ekspresji, nie zaprzętają już myśli Pietii. Pewność, że wszystko stało się oczywiste i proste, unicestwiła „element tajemnicy – poczucie, że ma miejsce coś cudownego, coś poza racjonalnym rozumowaniem” – który, zdaniem Jonathana Harveya, dla większości twórców ma rozstrzygające znaczenie w fazie poszukiwania inspiracji⁴³. W biografii symbolicznej bohatera zagubienie tej tajemnicy jest znakiem śmierci: pożądającego „ja” i artysty. Może więc zakończenie opowiadania powinno być inne: ... jestem bardzo szczęśliwy. I nad jezioro nie chodzę. I nigdy już nie komponuję.

38 Tamże, s. 130.

39 Por. G. Ritz *Jarosław Iwaszkiewicz...*, s. 118.

40 Tamże, s. 119.

41 Tamże, s. 118.

42 H. Zaworska *Muzyka jako wtajemniczenie*, „Twórczość” 1980 nr 2, s. 86.

43 J. Harvey *Music and Inspiration*, red. M. Downes, Londyn 1999, s. 3.

Abstract

Grzegorz PIOTROWSKI
University of Gdańsk

A double world. Remarks on narrative and identity in Jarosław Iwaszkiewicz's homosexual texts

Jarosław Iwaszkiewicz's homosexual texts – specific as they are, owing to the specificity of the discourse, the psychosexual, social and cultural construction of the author within the text – are disturbing with their peculiar aura. The stories told are usually discontinuous, unclear and inexplicable. The topic of a 'different love' is masked, shown indirectly, or even if it seems open or neutral, it gets entangled in a net of embroiled, if not contradictory, addresser's intentions (*Przyjaciele* ['Friends'], *Mefisto – Walc* ['Mephisto Waltz']), or becomes the subject of an elaborate literary game, be it stylisation (*Czwarta symfonia* ['The Fourth Symphony']), suspense, or 'self-thematism' (*Nauczyciel* ['The Teacher'], *Martwa pasieka* ['A dead apiary']). Such signals enable a double reading, which is accessible to 'initiate' readers. But they are also a sign of a double nature of the world, which – according to German Ritz – is part of any homosexual experience. In Iwaszkiewicz, the homosexual identity is never expressed out loud and never gets integrated. It is generated by confirmation concurrent with negation, camouflage and allusiveness or provocative openness, is interrelated with a voyeuristic attitude (*Tatarak* ['The sweet rush']) and liberates through sublimation.