

**Mit i muzyka w funkcji ekspresji
“niewypowiadalnego” pożądania.
O “Psyche” Jarosława Iwaszkiewicza**

Wojciech Śmieja

WOJCIECH ŚMIEJA
(Uniwersytet Śląski)

MIT I MUZYKA
W FUNKCJI EKSPRESJI „NIEWYPOWIADALNEGO” POŻĄDANIA
O „PSYCHE” JAROSŁAWA IWASZKIEWICZA

Terytorium znanym mi, do którego najdalszych chcę pójść
granic, by odkryć muzykę, jest język¹.

„Palermo–Roma 1968, 1969” – z datacji autorskiej dowiadujemy się, gdzie i kiedy powstało opowiadanie *Psyche*². Jarosław Iwaszkiewicz zamieścił ten tekst w zbiorze *Opowiadania muzyczne* wydanym przez oficynę „Czytelnik” w 1971 roku³. Składają się nań obok *Psyche* następujące utwory: *Przyjaciele*, *Mefisto-Walc*, *Notre-Dame-la-Grande*, *Czwarta symfonia* i *Martwa Pasięka*. Wspólnym mianownikiem tych tekstów jest tytułowa „muzyczność”, podobny czas powstania⁴, a także występowanie w nich eksponowanego na różne sposoby wątku homoseksualnego. Wątek ów wiąże zresztą *Psyche* z większą grupą późnych dzieł autora *Sławy i chwały*, do których zalicza jeszcze badacz tego zagadnienia, German Ritz, m.in. *Sérénité*, *Tatarak* oraz mające wspomnieniowy charakter *Sny* i *Cienie*⁵. *Psyche* zaznacza swą wyjątkowość poprzez daleko posunięty autotematyzm i autobiografizm; opowiadanie nie jest z pewnością homoseksualnym tekstem *coming-out*, ale łącząc wątki homoseksualne z nie poddaną dystansującej wspomnieniowości autobiograficznością⁶, okazuje się ważnym elementem przy rekon-

¹ S. Kierkegaard, *Stadia erotyki bezpośredniej, czyli erotyka muzyczna*. Przeł. A. Buchner, na nowo oprac. J. Iwaszkiewicz. W: *Albo-albo*. T. 1. Wstęp J. Iwaszkiewicz. Warszawa 1976, s. 72.

² J. Iwaszkiewicz, *Psyche*. W: *Opowiadania muzyczne*. Warszawa 1971, s. 419. Wszystkie cytaty z omawianego opowiadania pochodzą z tego wydania. W nawiasach podano numer strony, z której cytat zaczerpnięto.

³ Wcześniej opowiadanie ukazało się w „Twórczości” (1969, nr 7).

⁴ Z wyjątkiem pochodzących z r. 1929 *Przyjaciół*, o których mylnie pisze G. Ritz (*Jarosław Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności*. Przeł. A. Kopański. Kraków 1999, s. 165), że ich pierwodruk ukazał się w edycji *Dzieł J. Iwaszkiewicza* (*Opowiadania*. T. 1. Warszawa 1979).

⁵ Ritz, *op. cit.*, s. 115, 296, 302.

⁶ Najczęściej w opowiadaniach Iwaszkiewicza homoseksualność i autobiograficzność są rozdzielone. Inaczej jest tylko w opowiadaniach wspomnieniowych, np. w przytoczonych *Snach* i *Cieniach*. Zob. w książce Ritz’a (*op. cit.*) rozdziały *Eros i sublimacja u Jarosława Iwaszkiewicza*, „*Brzezina*” i „*Panny z Wilka*” jako opowiadania antyfilozoficzne oraz *Podróż i wspomnienie. Opowiadania włoskie i ukraińskie*.

strukcji Iwaszkiewiczowskich sposobów nazywania seksualności, o których pisze Ritz:

U Iwaszkiewicza można wyróżnić przede wszystkim trzy fazy [w traktowaniu homoseksualnego erosa]:

1. fazę wczesną, z silną tendencją do sublimacji i estetyzacji oraz zachowaniem wierności stylowi młodopolskiemu;
2. podjętą w latach trzydziestych, poniekąd oświeceniową próbę bezpośredniej tematyzacji;
3. nową sublimację i estetyzację w utworach późnego okresu twórczości.

We wszystkich trzech fazach mamy do czynienia z homoseksualnością w formie sublimacji. W pierwszej [do której Ritz zalicza m.in. *Zenobię Palmurę* i *Wieczór u Abdona*] przenosi ona homoseksualny tekst do kryptotekstu, w drugiej [*Przyjaciele*, *Panny z Wilka*, *Zygfryd*, *Nauczyciel*] staje się tematem. Trzecia faza [*Opowiadania muzyczne*, *Tatarak*, *Sérénité*] w skomplikowanej formie nawiązuje do pierwszej. W zależności od funkcji sublimacji musimy modyfikować naszą lekturę⁷.

Ową ostatnią fazę charakteryzuje według Ritza „triumf rezygnacji i erotyzm ciała męskiego”⁸ – opowiadania wówczas powstałe przedstawiają zmysłowe opisy młodych męskich ciał, a pożądający ich bohaterowie czy narratorzy uświadamiają sobie własną starość i śmiertelność, zastygają w patetycznych gestach rezygnacji, w atmosferze pożegnania i spokoju. Piotr Mitzner zestawia tę poetykę z biograficznym wstrząsem, jakim był dla Iwaszkiewicza związek z Jurkiem, a później jego choroba i śmierć:

Okolo 1953 roku w kręgu Stawiska pojawia się młody, bardzo przystojny chłopiec z Brwinowa, Jurek B. Najlepszy tancerz w miasteczku, poeta niedzielny. Wielka namiętność Jarosława. W 1958 okazuje się, że chłopiec jest chory na gruźlicę, jak Liebert, jak Szymanowski, jak bohater *Brzeziny*, i na ratunek jest za późno.

[...]

Jurek B. umiera na początku czerwca następnego roku w szpitalu w Turczynku [...]. Gdy przyszła wiadomość o jego śmierci, Jarosław wybiegł z gabinetu na piętrze. Na schodach stała Anna, wyciągnęła do niego ręce. „Nie dotykaj mnie, nie dotykaj mnie!” – zawołał i wyskoczył przed dom⁹.

Przemienie [ból] i przemieni się w literaturę. W 1961 ukażą się *Kochankowie z Marony*, opowieść o miłości młodego gruźlika i nauczycielki.

Dwa miesiące po śmierci przyjaciela Jarosław może już spokojnie napisać w dzienniku po długim spacerze ze Stawiska w stronę Owczarni: „Skonstatowałem, że dopóki żył Jurek, interesowała mnie współczesność, dzisiaj już tylko wspomnienia, wspomnienia, wspomnienia sprzed roku i sprzed trzydziestu lat” (*Dzienniki*, 8 sierpnia 1959).

I odtąd poetyka wspomnień i pożegnań rzeczywiście dominuje w twórczości Iwaszkiewicza, w niej powstają najważniejsze teksty poety, aż do śmierci. [...]

Zapewne nie tylko śmierć Jurka przywróciła Jarosławowi smak wspomnień. Coś w nim samym się zmieniło. Może poczuł się jednym z ostatnich żyjących aktorów świata, który odchodził stopniowo w niebyt wraz ze śmiercią przyjaciół: Lieberta, Szymanowskiego, Witkacego, Olka Landaua, Tuwima, Lechonia¹⁰.

Pośród wspomnień, pożegnań i rozliczeń z własnym życiem, jakich wiele w późnej twórczości Iwaszkiewicza, opowiadanie *Psyche* zajmuje bardzo ważne miejsce – w alegorycznej formie autor nie tyle próbuje opisać swój kolejny homo-

⁷ *Ibidem*, s. 99.

⁸ *Ibidem*, s. 115.

⁹ P. Mitzner, *Hania i Jarosław Iwaszkiewiczowie. Esej o małżeństwie*. Kraków 2000, s. 82–83.

¹⁰ *Ibidem*, s. 84–85.

seksualny romans czy fascynację, ile dąży do oddania całości dręczącego go zagadnienia, szuka więc odpowiednich, mogących przedstawić niewyczerpalność tej kwestii, słów, dźwięków i obrazów.

Celem artykułu jest omówienie sposobów sublimacji i estetyzacji homoseksualności biograficznie ujętej w opowiadaniu – pożądania, które przechodząc kolejne etapy sublimacji, stało się elementem twórczej postawy pisarza.

Utwór składa się z czterech części. Pierwsza, *Psyche*, przybliżyła miejsce akcji:

Psyche wychowała się w Arkadii. Arkadia był to kraj dziki, odległy od wszelkich centrów cywilizacji, zarośnięty lasami, a właściwie niskimi chaszczami [...]. Pomiedzy tymi chaszczami leżały obszerne polany, na których pasły się krowy i owce, pilnowane przez pastuchów okrytych baraniami kozuchami. Pasterze ci trzymali zazwyczaj w rękach kije, prawie maczugi, bo to nigdy nie było wiadomo, kiedy z lasu jaki zwierz wypadnie i w stadzie krzywdę zrobi. [391]

– i bohaterów: ciotkę Lucynę – „Ciotka Lucyna zastępowała biednej Psyche rodziców, gdyż oboje umarli, kiedy była jeszcze zupełnie mała” (391), wuja, Apolla Kosteckiego, „który był lekarzem w sąsiednim miasteczku” (392). Psyche właśnie obchodzi 18 urodziny, trzeba więc ją wydać za mąż, szczególnie że dysponującą jej majątkiem wuj roztrwonił go. Wujostwo i siostry Psyche – Nadzieja i Wiara, urządzają w tym celu bal, na który zapraszają wymarzonego (przez nich) kandydata – Natręckiego. Na balu pojawia się także piękny nieznajomy (okaże się on wysłannikiem boga – Erosa), który w pewnym momencie prosi Psyche do tańca:

Niechętnie podała mu ręce i wzięła go za szyję, ale głowę miała opuszczoną i nie patrzyła mu w oczy ani w ogóle nie widziała jego twarzy. [...] Szkoda, że Psyche nie patrzyła na swojego tancerza. Był taki piękny. [394–395]

Po balu kawaler Natręcki prosi ciotkę o rękę podopiecznej. Ta oczywiście zgadza się i na kolejny dzień ustala odwiedziny u pana Natręckiego i oficjalne zaręczyny.

Kolejna część, *Zefiry*, zaczyna się sceną wyjazdu niechętniej Psyche z ciotką do Natręckiego. Przyjmuje tu Iwaszkiewicz konwencję realistyczną, w której jedynym elementem mitologicznej stylizacji są imiona bohaterów. To „scena z życia ziemianstwa”. Droga do kawalera Natręckiego wiedzie obok przepaści napawającej ciotkę lękiem. Karetą zostaje tu w nadnaturalny sposób porwana.

Wreszcie karetę stanęła. Obłok otaczający ją zniknął powoli i stopniowo powróciła pełna jasność [...]. Karetę stała na pochyłości zielonej doliny, środkiem której płynął jasny strumyk. [...], a w oddali jaśniał pozlóciście wspaniały pałac.

Z pałacu wybiegł orszak powabnych służebnic, niosących szaty, napoje i owoce. [401]

Konwencja realistyczna załamuje się wraz z porwaniem karety, dalej już łączyła będzie konwencja mitologiczno-baśniowa i przynależna jej logika, wobec których dosadna i przyziemna postać ciotki Lucyny musi stanowić dysonans.

Trzecia część, *Zaczarowany pałac*, ukazuje romans Erosa, właściciela pałacu, i Psyche. Iwaszkiewicz stosunkowo wiernie trzyma się Apulejuszowskiej fabuły: Eros co noc odwiedza Psyche i daje jej rozkosz, lecz ona nie może boga zobaczyć:

– Żadne światło nie może nas dotknąć – mówił tajemniczy przybysz – bo kiedy nas choćby najdrobniejszy promień oświeci, matka moja nas postrzeże. A matka moja nienawidzi ciebie. [407]

Część czwarta, *Eros i Psyche*, przedstawia koniec miłosnego związku mitologicznych bohaterów. Za namową ciotki i zgodą Erosa sprowadza Psyche swoje

zazdrosne siostry, Wiarę i Nadzieję. Budzą one w Psyche niepewność i fatalną ciękawość poznania ciała kochanka. Aby uczynić im zadość, Psyche, wbrew zakazowi, pewnej nocy oświetla ciało Erosa. Kropla wosku, która spadła z gromnicy, gromnicą bowiem kazały się jej siostry posłużyć, budzi kochanka. Wściekły Eros żegna Psyche na zawsze, zamienia się w motyla i odlatuje. Wśród wichru i burzy pojawia się natomiast Wenus, która stawia przed Psyche nierozwiązywalny dyalemat:

Córko ziemi – powiedziała bogini gromkim głosem – za to, że śmiałaś się w urodzie równać mojemu majestatowi i sięgnęłaś po niewinność mojego syna, który jest jeszcze chłopczkiem, skazuję cię na wędrówkę po drogach i ulicach miasta, aż urodzisz dziecko, którego nasienie od dziś dnia nosisz w sobie. Czy to będzie bóg, czy człowiek, sama zdecydujesz. Jeżeli przez dziewięć miesięcy nikomu nie powiesz, że jesteś w ciąży i kto jest ojcem twojego dziecięcia, to urodzisz boga, a jeżeli nie wytrzymasz i zdradzisz swoją tajemnicę, to urodzisz tylko człowieka. [414–415]

Niemal połowę opowiadania wypełniają cztery, występujące naprzemiennie z fragmentami narracyjnymi, metatekstowe „posłania”, w których autor zabiera głos we własnym imieniu. Formuluje w nich, mówiąc językiem Philippe’a Lejeune’a, pewien rodzaj paktu autobiograficznego, a także projektuje odbiór swego utworu. Ostatnie z nich składa się z przestróg, udzielanych przez pisarza bohaterce, która wyrokiem Wenus skazana jest na wędrówkę po współczesnej ziemi.

Jeśli Iwaszkiewicz zawiera z czytelnikiem jakąś formę paktu autobiograficznego, jest to pakt z pewnością nieortodoksyjny i niejednoznaczny: może być opisany w kategoriach proponowanych przez Lejeune’a, lecz tylko w ich „ulepszonej” wersji przedstawionej w artykule *Pakt autobiograficzny (bis)*, dopuszczającej możliwość powstania utworu autobiograficznego, w którym nazwisko autora nie byłoby równoznaczne z nazwiskiem bohatera¹¹. W „posłaniu pierwszym” Iwaszkiewicz pisze, komentując początkowy fragment narracyjny:

Widzisz więc, Psyche, jakie ci dałem dzieciństwo i jaką młodość. Sam nie wiem, jak ci wytłumaczyć, dlaczego tak zrobiłem. Dlatego może, że jak Cezar Franck chciałem w twojej młodości zobaczyć coś z mojej, odbicie jak w krzywym zwierciadle. A przecież nic w tym opisie Arkadii, w której się urodziłaś, nie ma z mojej Arkadii. Raczej pomieszane wrażenia z niektórych obrazów Luwru i niektórych sekwencji filmowych, o których nawet nie miałabyś pojęcia, gdybym ci i szczegółowo je opowiedział. [...]

I t y l k o o s o b i e p i s z e. Kiedy się pisze – czy podług Apuleusza, czy podług Cezara Francka – zawsze to będzie podług mnie i z tego zaczarowanego kręgu wyjść niepodobna. [395–396; podkreśl. W. Ś.]

W pierwszym akapicie pisarz zwraca się, tak jak to będzie czynił jeszcze wielokrotnie, do swej mitologicznej bohaterki, w drugim jednak, jakby ponad jej głowę, kieruje swe słowa do projektowanego – świadomego konwencjonalności formy „opowiadania mitopodobnego”¹² – czytelnika. Powiedziane zostaje *expressis verbis*, że historia Psyche jest historią samego Iwaszkiewicza, że mitologiczna fabuła służy przekazaniu pewnych istotnych, z egzystencjalnego, pisarskiego punktu widzenia, informacji.

Trzecioosobowy narrator fabularnej warstwy utworu dokonuje w pisanych w pierwszej osobie „posłaniach” autodemaskacji. Historia Psyche nie byłaby zro-

¹¹ Ph. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*. Red. R. Lubas-Bartoszyńska. Kraków 2001, s. 189 (tłum. S. Jaworski).

¹² Terminus używam za Ritzem (*op. cit.*, s. 281–286).

zumiała bez jego interwencji. Okazuje się, że autor-narrator „posłań” sytuuje się między Psyche, nieświadomą wypełniania się jej mitologicznego losu, a czytelnikiem nieświadomym sensu jej historii. Wyjdzie wnet na jaw, że pozycja poufalego pośrednika, jaką przyjmuje, nie jest bezinteresowna, daje bowiem okazję do opowiedzenia własnej historii:

Weszłaś, Psyche, w mój krąg. I kocham cię za to. Dziś złożyłem delikatny pocałunek na twoich wargach, bo jesteś jeszcze bardzo młoda. Ciało twoje świeże jest jak migdał wyjęty z zielonej skórki. I oto zapraszam cię do dalszej jazdy.

A raczej to ty mnie zapraszasz. Wyruszasz przecie karetą z ciotką Lucyną w twoją podróż, która tak pospolicie się zaczyna, a tak się dziwnie skończy. Pozwól mi, że siądę z tyłu za kareta, na takiej malej, specjalnej platformce. Gdybym umiał grać na flecie, to zadałbym jakąś piękną piosenkę albo tylko jeden temat, ten temat, który mi się od tylu lat kręci po głowie, a którego nie mogę wyśpiewać.

Może go wyśpiewam właśnie w tej podróży. [396–397]

Cytowany fragment wskazuje nam dwie ważne kwestie: przede wszystkim mamy tu pierwszy znak muzyczności opowiadania, poza tym pojawia się „temat, którego nie można wyśpiewać”. Rzeczownik „temat” wprowadza wieloznaczność: temat jest pojęciem wspólnym utworowi muzycznemu i utworowi literackiemu – w jednym i drugim przypadku oznacza motyw przewodni, centralną ideę dzieła. Odtąd analiza będzie zmuszona podążać za oboma śladami, muzycznym i literackim. Słowa Iwaszkiewicza są, jak można podejrzewać, aluzją do Wilde’owskiej „miłości, która nie śmie wypowiedzieć swego imienia” (*„I am the love that dare not to speak its name”*)¹³, a zatem do bolesnej egzystencjalnej zadry, jaką jest homoseksualność pisarza; homoseksualność, którą na różne sposoby i z różnym skutkiem próbował on wyrażać w swojej wcześniejszej twórczości. Jak widać więc, Iwaszkiewicz ma nadzieję, że mitologiczna fabuła pozwoli mu ujawnić ten ważny i osobisty problem, przypisuje opowiadaniu wyjątkową rolę zawołanej konfessji, podsumowania życiowego.

Zanim skupimy się na samej muzyczności utworu, musimy chyba przypomnieć kilka podstawowych ustaleń dotyczących muzyczności opowiadań Iwaszkiewicza w ogóle. Monografista pisarza, Gronczewski, zauważa:

sugestie muzyczne – podobnie jak w twórczości Tomasza Manna – zostały głęboko ukryte i dopiero skrupulatna analiza rozszyfrować może ów muzyczny splót wątków, leitmotivów, refrenów, części harmonizujących ze sobą i odpychających się wzajem, części paralelnych i epizodycznych, linii homofonicznych i polifonicznych¹⁴.

Helena Zaworska zaś stwierdza:

Często pisano o tym, że sztuka Iwaszkiewicza zanurzona jest w kontemplacji piękna natury, w rezygnacji z daremnych buntów i walk. Równowaga, prostota, raczej smutek i rozpacz, raczej półoddech i półton niż krzyk i dysharmonijny zgrzyt. Nie jest to jednak ani jedyny ton Iwaszkiewiczowskiej sztuki, ani nawet główny: jest tonem wybieranym nie dla uzyskania harmonii, ale dla dysonansu właśnie, i to niczym nie złagodzonego, nie rozwiązywanego poprzez kolejne półtony na tradycyjny konsonans. To samodzielny układ dysonansów stanowi kompozycyjną strukturę wielu jego utworów. Melancholia, kontemplacja, zgoda na życie występują tu prawie zawsze w ścisłym połączeniu z buntem, rozpaczą, namiętnością, zbrodnią. [...] De-

¹³ A. Douglas, *Two Loves*. Cyt. za: B. Reade, *Sexual Heretics. Male Homosexuality in English Literature from 1850 to 1900*. New York 1970, s. 362. Zob. także na temat „niewypowiadalności” ciekawe rozważania D. Eribona *Réflexions sur la question gay* (Paris 1999, s. 221–231).

¹⁴ A. Gronczewski, *Jarosław Iwaszkiewicz*. Warszawa 1972, s. 190.

monizm *Opowiadań muzycznych* wyjątkowo jaskrawy nie jest jednak bynajmniej w prozie Iwaszkiewicza czymś nowym¹⁵.

Pierwsza wypowiedź koncentruje się na skomplikowanym odbiorze elementów muzycznych, druga zaś na funkcji przez nie pełnionej. Mówiąc o muzyczności, musimy mieć ciągle na uwadze te dwie współrzędne: Iwaszkiewicz stara się nam coś za pomocą elementów znaczących – muzycznych, zakomunikować, lecz odbiór tego komunikatu wymaga czytelniczego skupienia i egzegetycznego zapachu. Przeciętna lektura, a nawet lektura wnikliwa, niekoniecznie prowadzi do objawienia sensów dzieła. Muzyka jako sztuka najbardziej abstrakcyjna jest podatna na przypisywanie jej obcych treści, obcych emocji. Ta cecha muzyki determinuje i problematyzuje recepcję opowiadań.

Spójrzmy na projektowany przez Iwaszkiewicza *explicite* styl odbioru utworu *Martwa Pasieka*:

Tu mają znaczenie elementów kompozycyjnych nie poszczególne opisy lub okresy, ale każde zdanie, każde słowo nawet, ma obmyśloną specjalną pozycję w utworze. Tym samym to moje opowiadanie, jak wiele innych, ma pewną formę muzyczną.

Ważne jest, aby czytelnik zwrócił właśnie na to uwagę, nie zaś na samą fabułę, która jest absurdalna i nie ma wielkiego sensu¹⁶.

Abstrakcyjny język muzyki jest medium przekazywania takich informacji, których rodzaj nie pozwala wyrażać ich w języku Logosu. Wobec Grzesia, wampira i homoseksualisty z *Martwej Pasieki*, klasyczna narracja jest bezradna, Iwaszkiewicz opatruje opowiadanie znaczącym mottem – cytatem z Diogenesa z Synopy: „Jeżeli udaję mądrość, to właśnie to jest filozofia”¹⁷. Muzyka jest więc, być może, w tekstach Iwaszkiewicza formą „wykluczonego języka”, o której pisał Michel Foucault:

Polega ona na podporządkowaniu słowa, pozornie zgodnego z uznawanym kodem, innemu kodowi, do którego klucz zawiera samo to słowo; w ten sposób wewnątrz słowa następuje podwojenie – mówi to, co mówi, ale dorzuca niemą nadwyżkę, która milcząco wypowiada to, co mówi, i kod, zgodnie z którym to mówi. Nie chodzi tu o szyfr językowy, ale język strukturalnie ezoteryczny. Oznacza to, że nie komunikuje on, poprzez skrywanie, zakazanego znaczenia; od razu umieszcza się w głównym zakolu (*repli*) słowa. Zakole to draży słowo od wewnątrz, być może w nieskończoność. Mało liczy się zatem, co wypowiada taki język, jakie przekazuje znaczenia. Owego mrocznego i centralnego wyzwolenia mowy wewnątrz mowy, jej nie dającej się kontrolować ucieczki ku zawsze pozbawionemu światła ognisku żadna kultura nie może bezpośrednio zaakceptować. Nie ze względu na sens, nie ze względu na materię słowną, ale ze względu na grę taka mowa jest transgresywna¹⁸.

Warunkiem niezbędnym występowania pierwiastków muzycznych, komunikujących pewną „niewyraźalną” treść, jest ontologiczne stanowisko zajmowane przez autora *Panien z Wilka* wobec muzyki. Pisze Zaworska:

Stanowisko Iwaszkiewicza wobec znaczenia w muzyce jest bliskie referencjonalistom, muzyka wskazuje bowiem na pozamuzyczne pojęcia, przedmioty i stany emocjonalne. Ale czyni to w sposób wynikający z rodzaju dźwięków i ich układów, z całej organizacji formy

¹⁵ H. Zaworska, *Muzyka jako wtajemniczenie. (Powojenne opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza)*. W zb.: *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*. Red. A. Brodzka. Warszawa 1983, s. 185.

¹⁶ J. Iwaszkiewicz, *Martwa Pasieka*. W: *Opowiadania muzyczne*, s. 289.

¹⁷ *Ibidem*, s. 287.

¹⁸ M. Foucault, *Szaleństwo, nieobecność dzieła*. Przeł. T. Komendant. W: *Szaleństwo i literatura. Powiedziane, napisane*. Wybór, oprac. T. Komendant. Posłowie M. P. Markowski. Warszawa 1999, s. 155–156.

muzycznej, której znaczenia można istotnie odebrać tylko w kontekście całego stylu kultury. Idea, dźwięk, forma stanowią jedność, jak to pragnie wykazać [...] B. Pocięj, z którym autor *Opowiadań muzycznych* zapewne zgodziłby się w pełni¹⁹.

W należącem do tego samego zbioru, co *Psyche*, opowiadaniu *Czwarta symfonia* mówi jego homoseksualny narrator:

Ludzie niemuzycalni nawet nie wyobrażają sobie, jak dużo i jak rozmaicie można mówić o muzyce. Ile rozmaitych odcieni i spraw kryje się w odczuwaniach muzycznych, jak ten wielki temat poszerza nasze rozumienie życia, jak wzbogaca treść codziennego dnia²⁰.

Muzyka pełni w tym utworze funkcję „podrozmowy”: jego narrator Talia, początkujący kompozytor z prowincji, poprzez muzykę próbuje wyrazić swe zakazane, niewypowiadalne pożądanie wobec ubóstwianego rosyjskiego oficera.

Rozumienie funkcji muzyki u Iwaszkiewicza bliskie jest rozumieniu jej w XIX-wiecznej filozofii niemieckiej, szczególnie u Schopenhauera i u Nietzschego z czasów *Narodzin tragedii*, który pojmował muzykę jako sztukę wpisującą się w porządek dionizyjski:

Podobna jest w tym [muzyka] do figur i liczb geometrycznych, które będąc ogólnymi formami wszystkich możliwych przedmiotów doświadczenia i dając się stosować do wszelkiego *a priori*, nie są jednak oderwane, lecz widoczne i wszystkim dokładnie zrozumiałe. Wszystkie możliwe usiłowania, wzruszenia i objawienia woli, wszystkie owe przebiegi we wnętrzu człowieka, które rozum rzuca w szerokie negatywne pojęcie „uczucia”, dają się wyrazić przez nieskończenie wiele możliwych melodii, lecz zawsze w ogólności czystej formy, bez treści, zawsze tylko jako rzecz sama w sobie, nie jako zjawisko, niby najwewnętrzniejsza dusza zjawiska bez ciała. Ten ścisły stosunek istniejący między muzyką a prawdziwą istotą wszystkich rzeczy wyjaśnia i to, że gdy jakiejś scenie, akcji, przebiegowi, otoczeniu wtóruje odpowiednia muzyka, zdaje się ona odkrywać nam ich myśl najtajniejszą i występuje jako najwłaściwszy i najwyraźniejszy ich komentarz [...]²¹.

Iwaszkiewiczowi jest jeszcze bliższe niż Nietzscheańsko-Schopenhauerowskie rozumienie muzyki – pojmowanie muzyczności zaproponowane przez Sorena Kierkegarda. Trzeba tu wspomnieć, że tuż przed napisaniem *Psyche* Iwaszkiewicz tłumaczył *Bojaźń i drżenie* oraz *Chorobę na śmierć*. Jego przedmowa do wspólnego wydania tych dzieł opatrzona jest datą 1966, a z pewnością już w tym czasie znał *Stadia erotyki bezpośredniej, czyli erotykę muzyczną*, których duch unosi się nad wszystkimi utworami z tomu *Opowiadania muzyczne*, tekst wchodzący w skład *Albo-albo*. U Kierkegarda znalazł autor *Panien z Wilka* jeśli nie inspirację, to potwierdzenie twórczej intuicji łączącej wątki muzyczne z (homo)erotyką i zmysłowością. Spójrzmy zatem na poglądy kopenhaskiego filozofa.

Każda ze sztuk, uważa on, ma swoje specyficzne medium i każda – swoją nadrzędną ideę, którą wyraża. Owe idee i media uporządkowane są hierarchicznie według stopnia ich „abstrakcyjności”.

Najabstrakcyjniejszą ideą, jaka daje się pomyśleć, jest genialność zmysłowa. Jakie medium może ją przedstawić? Jedynie i wyłącznie muzyka. Nie można jej przedstawić w rzeźbie,

¹⁹ Zaworska, *op. cit.*, s. 184. W cytacie mowa o znanej książce B. Pocięja *Idea, dźwięk, forma* (Kraków 1972).

²⁰ J. Iwaszkiewicz, *Czwarta symfonia*. W: *Opowiadania muzyczne*, s. 233.

²¹ Cyt. z: F. Nietzsche, *Narodziny tragedii, czyli hellenizm i pesymizm*. Przeł. L. Staff. Kraków 2003, s. 72–73. Podkreśl. W. Ś. Odpowiadający temu fragmentowi tekst mieści się w: A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*. Przeł., wstęp, oprac. J. Garewicz. T. 1. Warszawa 1994, s. 405.

ponieważ idea ta jest określeniem wewnętrzności samej w sobie; nie można namalować, ponieważ nie można uchwycić jej jasnych zarysów, jest ona siłą, burzą, niecierpliwością, czymś z gruntu lirycznym; przecież nie realizuje się w jednym momencie, a w szeregu momentów, gdyby bowiem skupiała się w jednym momencie, to dałoby się ją odwzorować lub namalować. W tym, że realizuje się ona w szeregu momentów, wyraża się jej charakter epicki, a przecież nie jest ona epiką w ścisłym znaczeniu tego słowa: zbyt rozległa, by mogła zostać ujęta w słowa, przestrzenią jej ruchu jest bezpośredniość. Poezja nie może więc jej przedstawić. Jedynym medium, które może to uczynić, jest muzyka. Muzyka bowiem zawiera w sobie moment czasowy, przebiega jednak, ściśle biorąc, nie w czasie w zwyczajnym znaczeniu. Historycznego czasu nie może ona wyrazić²².

Z dalszego rozumowania Kierkegaarda wynika, że muzyka osiągnęła szczyt rozwoju w epoce chrześcijańskiej, wraz z wykluczeniem przez chrześcijaństwo zmysłowości: zmysłowość przedchrześcijańska była zmysłowością „określoną psychicznie”:

zmysłowość określona psychicznie nie jest sprzecznością ani wykluczeniem, lecz jednością i zgodnością, i właśnie dlatego, ponieważ jest ona określona harmonicznie, jawi się nie jako zasada, lecz jako współbrzmiący *enklitikon*²³.

I dalej:

Zmysłowość jako zasada – jak również to, co zmysłowo-erotyczne w postaci zasady – została ustanowiona przez chrześcijaństwo, idea reprezentacji pojawiła się na świecie dzięki chrześcijaństwu. Jeżeli pomyślę sobie to, co zmysłowo-erotyczne, pod postacią zasady, siły, dziedziny duchowo określonej, tzn. w tym sensie określonej, że duch ją wyklucza, jeśli pomyślę to sobie w postaci skoncentrowanej w jednym indywiduum, to osiągam pojęcie zmysłowo-erotycznej genialności. Jest to idea, której świat grecki nie miał, a którą, być może tylko pośrednio, wydało na świat chrześcijaństwo.

Jeśli teraz ta genialność zmysłowo-erotyczna w całej swej bezpośredniości wymagała wyrazu, to powstaje pytanie, jakie medium dałoby się tu zastosować.

Trzeba tu zasadniczo jednak respektować to, że wymaga ona wyrażenia i przedstawienia w swej bezpośredniości. Pośrednio i z czynnikami rozwagi wyrażona, podpada ona pod dziedzinę języka i podporządkowuje się określeniom etycznym. Natomiast bezpośrednio może być wyrażona jedynie w muzyce²⁴.

Dalej Kierkegaard przeprowadza bardzo subtelne rozróżnienie między językiem a muzyką, którego tylko finalne ustalenia wypada nam przytoczyć:

Jeżeli wyjdziemy tu z pojęcia języka, żeby poruszając się w nim przychwycić tu muzykę na gorącym uczynku – sprawa przedstawi się nam następująco: Załóżmy, że proza jest tą formą języka, która muzyce jest najdalsza, ale już w popisie krasomówczym, w układzie dźwięcznych okresów usłyszymy brzmienie muzyczne, które mocniej i mocniej zaznacza się w mowie poetyckiej, w budowie wiersza, w rymie, aż w końcu muzyczność rozwija się tak potężnie, że mowa milknie i wszystko staje się muzyką. [...] jeśli pójdę w kierunku przeciwnym, natrafię znów na muzykę; kiedy od prozy przesiąkłej pojęciami pójdę wstecz, napotkam wykrzykniki, które znów są muzyczne, podobnie jak w pierwszym gaworzeniu dziecka jest muzyka. [...] Co z tego wynika? A to, że tam gdzie się kończy mowa, zaczyna się muzyka. Jest to zapewne najdoskonalszym sformulowaniem myśli, że muzyka ze wszystkich stron ogranicza mowę. [...] Oto muzyka wyraża zawsze to, co bezpośrednio w jego [tj. języka] bezpośredniości [...]. Język zawiera refleksję i z tego powodu nie może wyrazić bezpośredniości. Refleksja niweczy bezpośredniość, stąd niemożliwe jest wyrażenie muzyczności w języku mówionym: ale to pozorne ubóstwo języka jest właśnie jego bogactwem²⁵.

²² Kierkegaard, *op. cit.*, s. 60.

²³ *Ibidem*, s. 67.

²⁴ *Ibidem*, s. 69–70.

²⁵ *Ibidem*, s. 75–76.

Bezpośredniość, zgodnie z dalszym wywodem filozofa, może pod panowanie ducha podpadać bądź nie. Gdy należy do regionów ducha (pozostającego w bezpośredniej relacji z chrześcijaństwem, a więc i z jego systemem moralnym, który – i tu wracamy do Iwaszkiewicza – represjonuje homoseksualność), może być wyrażona także językiem czy – szerzej – innym niż muzyka medium. Jeśli natomiast, twierdzi Kierkegaard, bezpośredniość jest określona jako z obszaru ducha wykluczona, a taka jest, przypomnijmy, bezpośredniość „genialności erotyczno-zmysłowej”, wtedy stanowi ona „absolutny przedmiot muzyki”²⁶: „Widać też od razu, że muzyka jest medium bardziej zmysłowym od języka, ponieważ tu dźwięk zmysłowo postrzegany ma o wiele większe znaczenie niż w języku”²⁷.

Muzyka, najróżniejsza, jest w *Psyche* wszechobecna. Samą swą formą opowiadanie to nawiązuje do poematu symfonicznego Cezara Francka: najlepiej charakteryzują je słowa Józefa Opalskiego: „*Psyche* – liryczne w nastroju, skomplikowane w formie i bardzo chyba bliskie autorowi opowiadanie przywołujące Psyche, bohaterkę poematu symfonicznego [...] Francka”²⁸.

Pierwsze intensywne dźwięki, które słyszymy w opowiadaniu, to stukot kół karety nad przepaścią. Uporczywy dźwięk denerwuje ciotkę Lucynę i uniemożliwia rozmowę. Gdy po porwaniu karety rozlega się cisza, jest to zaledwie intermedium przed najbardziej muzycznym fragmentem utworu. Intensywność stukotu, jak i jego pojawienie się w momencie przełomowym opowiadania, gdy względnie realistyczny opis ustępuje miejsca sekwencjom mitologiczno-baśniowym, nie są, można sądzić, przypadkowe – stukot kół wyzwala pracę wyobraźni. W innym opowiadaniu czytamy:

Dla ludzi piszących, poetów, literatów nie ma jak podróż. Nie tylko zmiana środowiska, ale sam ruch wagonu, stuk kół o szyny wywołują w umyśle pewnego rodzaju fermenty. Pomysły sypią się, rytm wiersza gada – i ostatecznie zamiast podziwiać i oglądać jakieś cudzoziemskie cuda – podróżujący pogrąża się we wspomnienia, a ze wspomnień powstają fikcje nie mające nic wspólnego z otaczającą rzeczywistością, a jednak dzięki tej rzeczywistości powstałe²⁹.

W sekwencji dziejącej się w pałacu Erosa ważnym elementem świata przedstawionego jest nieustanne brzmienie tajemniczej muzyki, której źródła nie sposób rozpoznać. Muzyka owa jest przy tym słyszalna tylko dla Psyche, ciotka Lucyna odbiera ją bardzo zniekształconą:

W powietrzu brzmiała bezustannie cudowna muzyka fletów i harf. Psyche przysłuchiwała się pilnie tym dźwiękom.

– Co tu tak brzęczy? – pytała ciotka Lucyna niecierpliwie. [404]

Dziwne dźwięki nie budzą niepokoju w Psyche, co najwyżej rozleniwione zaciekawienie. O wiele więcej miejsca poświęca im autor-powielnik w kolejnym ze swych „przesłań” – wyposażony w głębszą znajomość rzeczy niż jego naiwna bohaterka, rozpoznaje naturę tonów:

Cudowna muzyka rozlega się w twoim pałacu. I ona jest częścią twojego dzisiejszego istnienia. Słuchasz jej w dzień, tak samo jak w nocy słuchasz szeptu twego ukochanego. Zamy-

²⁶ *Ibidem*, s. 78.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ J. Opalski, „Sprawiedliwość mieszka w pięknie”, czyli o muzyce w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza. W zb.: *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, s. 200. Podkreśl. W. Ś.

²⁹ J. Iwaszkiewicz, *Koronki weneckie II*. W: *Opowiadania*, t. 2, s. 264.

ka się w niej część tego boskiego oddechu, który owiewa cię co wieczora. Słuchaj, słuchaj tych nieziemskich tonów, może już wkrótce nadejdzie czas, kiedy jej słuchać nie będziesz. Zamyśl się nad tymi akordami, które nagle uderzają i wznoszą się w górę, a potem jak gdyby pochylają się nad tobą i biorą cię w ramiona, i kołyszą cię kołyską swych tonów, ciebie, dziecko szczęścia.

Te dźwięki przychodzą do ciebie ze światów, których nie znasz, których nie pojmujesz. Zawarte w nich są boskie liczby, o których i twój kochanek niewielkie ma pojęcie. Ale zawiera się w nich istnienie wieczne i wieczne odradzanie się liczb, światów i istnień. I pomyśl sobie, to twoje przebywanie w tym pałacu wywołuje te dźwięki. [...] One się rodzą z twojej miłości i z miłości twojego boskiego kochanka. [408–409]

Okazuje się zatem, że dźwięki te nie są wykonywane przez żadnego muzyka na żadnym instrumencie, są immanentną częścią kosmosu, a nawet więcej – jego zasadą. Tę muzykę kołyszą do snu Psyche, która kochając, idąc za pragnieniami własnej natury, wraz ze swym oblubieńcem współtworzy ową piękną muzykę sfer. Zachowanie ciotki Lucyny, poświęcając się przez nią naturalnym skłonności i sztuczność, uniemożliwia jej słyszenie piękna tej muzyki. Nietrudno odgadnąć, że opis muzyki sfer i jej roli w budowie wszechświata Iwaszkiewicz zaczerpnął, nieznacznie go przy tym modyfikując, od pitagorejczyków:

Tak więc panowanie liczby oznacza panowanie rozumności i prawdy.

Jeżeli weźmie się to wszystko pod uwagę, to znaczy to, że cały wszechświat jest harmonią i liczbą i że harmonią i liczbą jest także muzyka, to nie wyda się czymś zdumiewającym, że pitagorejczycy uważali, iż ciała niebieskie zataczając kręgi według liczby i harmonii wydają najpiękniej brzmiące tony, wytwarzają niebiańską muzykę sfer. Muzyki tej nie słyszymy z tego powodu, że – mniemali jedni pitagorejczycy – przyzwyczajeni do niej od samych narodzin, już jej nie rozpoznajemy, albo też dlatego – jak mniemali inni – ponieważ nasze uszy nie są odpowiednio dostrójone do jej odbioru³⁰.

Psyche to chyba jedyny tekst Iwaszkiewicza, w którym rozlega się muzyka sfer w swej czystej, pitagorejskiej postaci. W wielu natomiast utworach pisarza rozlega się „muzyka natury”: szemranie deszczu, szelest liści, plusk wody kapiącej z dachu. Oba rodzaje muzyki łączy to, że powstają bez ingerencji człowieka. Taka muzyka jest zawsze symbolem pełni życia. Taką muzykę słyszy nocą umierający bohater *Brzeziny*. „Dżdżyste gamy na dachu powracały częściej i częściej. [...] Wydało się Stasiowi, że życie w tym szmerze deszczu i szeleście mokrych liści jest rozkoszne”³¹. Muzyka taka kontrastuje w *Brzezynie* z dawnymi melodiami tang i slow-foxów, jakie Staś pamiętał ze swego pobytu w Davos.

Skazanie Psyche na wędrówkę, na przejście do współczesności, znaczone jest także dźwiękową zmianą. Miejsce idealnej, naturalnej harmonii zajmuje kakofonia, hałas i zgiełk wielkiego miasta. Pojawiają się one nie tylko w opisie, ale także w samej składni, której rwany tok, rytmizacja, nerwowość próbują oddać kontrast dźwiękowy:

Bo jak to myśleć o tobie w tłoku, w biegu schodami metra, w zaduchu, który spada na głowy jak ciężki kamień wśród tak samo spieszących, gdzie i po co – nie wiadomo. Byłe pre-

³⁰ G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*. Przeł. E. I. Zieliński. T. 1: *Od początków do Sokratesa*. Lublin 1993, s. 117. Trzeba tu przypomnieć, że ojczyzną pitagorejczyków była Wielka Grecja – Sycylia, na której opowiadanie powstało i której skomplikowana przeszłość i kultura były niejednokrotnie inspiracją dla pisarza.

³¹ J. Iwaszkiewicz, *Brzezina*. W: *Opowiadania zebrane*. T. 1. Warszawa 1969, s. 130.

dziej, byle dalej, byle jeszcze parę kroków zrobić na tym tłoczonym świecie, kroków, które nie zbliżają do żadnego celu. [415–416]

Pomiędzy kolumnami greckiej świątyni do Psyche dotrzeć mogą tylko „zgrzytliwe tony radia tranzystorowego” (418), które skutecznie zagłuszyło dźwięki dające się słyszeć w pałacu Erosa. Muzyka tworzona przez ludzi nie jest w żaden sposób odbiciem wiecznych pitagorejskich tonów:

Powiadasz, że młodzi śpiewają wesoło, że może można im zaufać. Prawda, śpiewają, ale to dlatego, że nie mają o czym mówić pomiędzy sobą, nie mają innego porozumienia prócz głupich słów piosenki. Więc się wydzierają, ale, moja Psyche, nie myśl, że są weseli. [417]

Psyche nie będzie mogła z nikim się porozumieć, będzie samotna i złąkana:

Możesz spokojna i samotna chodzić ulicami miasta, w piekle warkotu i zgrzytu samochodów, które spieszą i nie wiadomo dokąd, i nie wiadomo po co. Jak to, nie wiadomo? Wiadomo – do śmierci. [418]

Czy zatem nie ma we współczesnym świecie żadnej możliwości usłyszenia choćby nikłego echa owej harmonii sfer? Czy Psyche musi być dręczona hałasem i jazgotem światowych metropolii? Pisarz uprzedzi jej pokusę i rozwieje nadzieję – to jeden z najbardziej zagadkowych momentów opowiadania, a zarazem i moment kluczowy:

I na koncerty nie chodź, moja Psyche, bo już Platon powiedział, że muzyka działa demoralizująco. Nagle posłuchasz jakiejś symfonii i wszystko ci się zda zrozumiałe i jasne. A nie ma większego grzechu, moja Psyche, jak uważać wszystko za zrozumiałe i jasne. [419]

Muzyka mąci i łudzi zmysły, sprawia, że świat wy d a j e s i ę jasny i zrozumiały. Muzyka ziemską wykonywaną na koncertach jest niebezpieczną fatamorganą, stara się wyrazić to, co niewyraźalne, wykraczające poza wąski horyzont nowoczesnej cywilizacji. Związane z nią niebezpieczeństwo polega na tym, że gdy daje ona jakąś intuicję, poruszenie zmysłowe, nie daje niczego więcej.

Taka muzyka, najbardziej poruszająca ze sztuk, ale też najbardziej niebezpieczna, dominuje we wszystkich utworach z tomu *Opowiadania muzyczne*, gdzie łączy się z powracającym na różne sposoby motywem homoseksualności. W *Psyche* muzyczna warstwa utworu funduje jego zmysłową głębię, rozwibrowany tekst jest dzięki niej nie tylko tym, co napisane, ale także tym, co nie napisane. Muzyka, zgodnie z sądami Nietzschego, jest dionizyjskim podglebiem³², symbolem życia w jego biologicznej bujności, forma muzyczna bezpośrednio, tak jak to miało miejsce w *Czwartej symfonii*, wyraża zakazaną erotyczną fascynację. Język, a więc medium literatury poddane zapośredniczającemu panowaniu Logosu, próbuje uporządkować to muzyczne *innere Stimme* opowiadania, nadać mu kształt. Warstwa muzyczna tekstu jest próbą zbliżenia go do przedstawienia „bezpośredniości erotyczno-zmysłowej”, której wykluczenie z kultury sprawia, że warstwa fabularna musi odwoływać się do fabuły mitologicznej, by nazwać, wyrazić zmysłową fascynację pisarza męskością. Odwołanie się do mitu w warstwie znaczeniowej utworu pełni chyba tę samą funkcję, co na niższym poziomie organizacji tekstu odwołanie muzyczne – to próba sięgnięcia do archetypu. Mit jako gatunek lite-

³² O znaczeniu mitu dionizyjskiego i dionizyjskości w prozie Iwaszkiewicza zob. Ł o c h, *op. cit.*, *passim*.

racki najbliższy jest niezakłamej naturze ludzkiej, wszystko, co ważne i prawdziwe w życiu ludzkim, zostało opowiedziane w micie – tak zdaje się rozumować Iwaszkiewicz, na co dowodem choćby inne opowiadania mitologiczne: *Powrót Prozerpiny* czy *Ikar*³³.

Historia Erosa i Psyche inspirowała modernistów – do posągu greckiej Psyche odwołuje się m.in. Lucjan Rydel, powraca do niej Jan Kasprowicz, a przede wszystkim odżyła ona w dramacie Jerzego Żuławskiego *Eros i Psyche* (1905), z którego mógł Iwaszkiewicz zaczerpnąć pomysł zejścia Psyche na ziemię, w konkretną rzeczywistość historyczną.

Literatura Młodej Polski chętnie podejmowała temat Psyche z racji szczególnych zainteresowań tej epoki. Problem młodopolskiego pojmowania miłości w kategoriach platońskich i zmysłowo-erotycznych wiązał się często z tendencjami mizoginistycznymi i androgynistycznymi. Iwaszkiewicz jako znawca literatury epoki jego dzieciństwa i wczesnej młodości w późniejszej swojej twórczości najczęściej wybiera te wątki antyczne, których częstotliwość najwyraźniej dawała znać o sobie właśnie w Młodej Polsce i odpowiadała jej tendencjom filozoficznym i estetycznym³⁴.

Tendencje mizoginistyczne i androgynistyczne w literaturze często idą w parze z zachwianiem tożsamości płciowej piszącego podmiotu lub też z pragnieniem ekspresji homoseksualizmu; tej tradycji, choć jej nie hołdował, był z pewnością świadom Iwaszkiewicz, pisząc swoje opowiadanie. Jego sens nie ogranicza się do ekspresji pożądania homoseksualnego, podjęta w nim zostaje raczej próba ukazania owego pożądania w szerszym kontekście postawy życiowej i artystycznej autora. Pisze Stanisław Stabryła:

O ile bańń o Amorze i Psyche w *Metamorfozach* Apulejusza jest opowieścią o dziejach miłości zniszczonej przez zawiść ludzką i na nowo odbudowanej po wielu cierpieniach i udrękach, [...] o tyle Iwaszkiewicz w historii Psyche zamknął swoją bogatą wiedzę o świecie, o człowieku, o miłości i o cierpieniu³⁵.

Trzeba jednak zauważyć, że w tkance fabularnej opowiadania pojawiają się raz po raz znaki odsyłające do modernistycznego kodu homoseksualności – niektóre z nich zresztą należą do repertuaru znaków najczęściej dla wyrażenia tego typu treści używanych. Można zatem dostrzec, że ekspresja biograficznie rozumianej homoseksualności warunkuje ukształtowanie większości, jeśli nie wszystkich, warstw znaczeniowych utworu.

Najprawdopodobniej znakiem homoseksualności jest według Germana Ritza „kojarząca się homoseksualnie dedykacja” opowiadania Jerzemu Andrzejewskiemu³⁶. Nie zaprzeczając tej tezie, trzeba stwierdzić, że swego rodzaju sygnałem homoseksualnej intencji utworu jest tu cały skomplikowany adres czytelnicy. Zdumiewające są rozważania pisarza łączące tę kwestię z problemami stylu i biograficzności:

Jakże mądra jesteś, moja Psyche, że zgodziłaś się na wszystko, co ci los proponował. To cię zaprowadziło do czarodziejskiego pałacu.

³³ S. Stabryła (*Hellada i Roma w Polsce Ludowej*. Kraków 1983, s. 349–351) kwalifikuje opowiadania Iwaszkiewicza takie, jak *Zenobia Palmura*, *Ikar* czy *Psyche*, jako prefiguracje: losy ich bohaterów zostały ukształtowane na wzór losów bohaterów mitologicznych.

³⁴ E. Łoch, *Antyk w twórczości Iwaszkiewicza*. W: *Pisarstwo Jarosława Iwaszkiewicza wobec tradycji i współczesności*. Lublin 1988, s. 104.

³⁵ Stabryła, *op. cit.*, s. 351.

³⁶ Ritz, *op. cit.*, s. 115.

Tak samo i ja chcę się zgodzić na wszystko, co mi Muza – siostra twoja – dyktuje i tak spisuję twoje dzieje, jak mi się to wydaje najłatwiej. Nie wiem, co na to powiedzą czytelnicy. „Stylizacja” – zapewne i skrzywią wargi, jakby coś nazbyt słodkiego próbowali. Stylizacja, zapewne, ależ ile w tej stylizacji materiału, ile śladów własnych i bardzo głębokich przeżyć. A że wyrażonych językiem, jakim się teraz nie pisze, to jeden z kaprysów twórcy, artysty.

Czy nie myślisz, „moja Psysiu”, jak mówi ciotka Lucyna, że artyście wolno dobierać na palecie tych farb, które w tej chwili spełniają w najskrytszy sposób jego zamiary, jego myśli? Że można odgadnąć właśnie po tych farbach znacznie więcej, niż powiedział, i że można się przywiązać właśnie do tych kolorów, może nieco sztucznych, może za bardzo wygładzonych, ale pod których powierzchnią tai się, jak u wielkich malarzy włoskich, kipiąca burza doznań? [402; podkreśl. W. Ś.]

Iwazkiewicz pisze jak gdyby na przekór gustom publiczności literackiej, świadom tego projektuje niechętny odbiór opowiadania, a nawet więcej – określa, co będzie tej niechęci powodem: stylizacja, anachronizm języka, niezrozumienie. Fragment cytowanego „posłania drugiego” jest po części autokomentarzem, po części zaś asekurancką próbą usprawiedliwienia się przed czytelnikiem. Tkwi w tym pewna sprzeczność: z jednej strony, twórca nie dba o czytelnicze gusta i usprawiedliwia wolność artysty w doborze środków wyrazu, z drugiej zaś – próbuje przed czytelnikami się usprawiedliwiać, odwołując się do postaci Muzy, pod której dyktando pisał. W każdym razie okazuje się, że opowiadanie zrozumiałe będzie tylko dla wtajemniczonych: przede wszystkim dla tych, którzy orientują się w problemach języka artystycznego i powodach stylizacji odległej od płaskiego realizmu masowej produkcji literackiej; wyższy krąg wtajemniczenia stanowić zaś mogą ci, którzy znają autora osobiście i potrafią połączyć „barwy na palecie” z „najskrytszymi zamiarami”. Kimś takim niewątpliwie był Andrzejewski, któremu opowiadanie jest dedykowane. List Iwazkiewicza do autora *Bram raju* datowany 16 VIII 1969 wyjaśnia, co stanowiło bezpośrednią inspirację do napisania utworu, a także – nawet w wypadku tak „elitarnego” adresu literackiego – zawiera zastrzeżenia dotyczące sposobu odbioru opowiadania:

Nie wiem, czy czytałeś moją *Psychę* w „Twórczości”, nic to nie ma wspólnego z tobą, ale pomysł urodził się po naszym paryskim spotkaniu, włączeniu się Bóg wie gdzie, nawet była aluzja do wiadomej kawiarni w „czwartym posłaniu”, ale potem to skreśliłem. Więc to dla Ciebie na sześćdziesiątce. Przyjmij chętnym sercem³⁷.

Rolą współczesnego interpretatora nie jest, oczywiście, odkrywanie bezpośrednich odpowiedniości między tekstem a biografią, które mogły w trakcie lektury objawić się osobom z kręgu pisarza, toteż analiza zatrzymuje się przy omówieniu pewnych strukturalnych cech tekstu.

W cytowanym fragmencie pojawiają się przynajmniej trzy pojęcia, które w świetle całości utworu konotują jego homoseksualną wymowę: „sztuczność”, „skrytość”, „skryta burza namiętności”. W kodzie modernistycznego dyskursu homoseksualności są one odpowiednikami „naturalności”, „otwartości”, „burzy na-

³⁷ J. Andrzejewski, J. Iwazkiewicz, *Listy*. Oprac. A. Fieft. Warszawa 1991, s. 122. Rozpatrując ukryte sensy opowiadania i jego homoseksualną wymowę warto na marginesie zwrócić uwagę na fakt zastrzeżenia przez autora, że opowiadanie nie ma nic wspólnego ze znanym ze słych homoseksualnych doświadczeń Andrzejewskim. Zastrzeżenie takie mogło być uczynione tylko przy uwzględnieniu możliwości osobistego, biograficznego czy biograficzno-alegorycznego odbioru tekstu przez obdarowanego nim Andrzejewskiego, co z kolei mogłoby wywołać niechęć tego ostatniego ze względu na poruszanie bardzo osobistej tematyki.

miętności” erosa dozwolonego w patriarchalnym społeczeństwie³⁸. Jako że dwa ostatnie z pojęć użytych przez Iwaszkiewicza odsyłają poza uniwersum dzieła literackiego, zwróćmy uwagę na pojęcie „sztuczności”, którego realizacją tekstową jest „stylizacja”.

Historia Psyche, historia miłości, historia Iwaszkiewicza realizują się w micie, lecz sposób jego (ich) opowiedzenia jest niezwykły. Obcując z opowiadaniem mamy wrażenie, że jest ono chaotyczną zbieraniną najróżniejszych mitów, baśni, cytatów kulturowych. Szkielet fabularny wzięty z *Metamorfoz* Apulejusza, elementy baśni o Kopciuszku, historia z powieści realistycznej, intersemiotyczne odwołanie do poematu symfonicznego Francka definiują całość lub sporą część tekstu, ale także mniejsze sekwencje fabularne pełne są odwołań i aluzji. Chociażby w momencie podróży Psyche do niechcianego amanta, Natręckiego (nazwisko z oświeceniowej – Bohomolec? Niemcewicz? – komedii), jest ich sporo. Psyche jedzie wyścielaną aksamitnymi poduszczkami karetą w towarzystwie ciotki Lucyny; następują po sobie: pożegnanie jak z powieści realistycznej, posiłek – ciotka proponuje Psyche kanapkę z szynką, jajko na twardo, ogórka, Psyche woli symboliczne (Ewa, Helena, Śpiąca Królowa) „jabłko arkadyjskie”, jazda karetą we mgle nad przepaścią przywodząca na myśl powieść gotycką, czarodziejskie porwanie karety, uniesienie jej w powietrze „jak balonu”, podróż na obłoku (baśnie wschodnie), opadanie karety na rajską łąkę w pobliżu czarodziejskiego pałacu Erosa-porywacza.

Tyle masek, którymi okryta zostaje historia, pewna „rokokowość” opisów pałacu Erosa, parodystyczna konwencjonalność epitetów (np. „kipiąca burza doznań”) pozwalają zakwalifikować styl utworu jako „camp”. Sam przymiotnik, tak jak i estetyka, pewnie Iwaszkiewiczowi nie były znane, lecz to, co się w niektórych partiach tekstu (sceny w domu ciotki Lucyny, podróż, sceny w pałacu Erosa) dzieje, zgodne jest w dużej mierze z funkcjonalną definicją „campu”, jaką daje Ritz:

ulotne analogie bądź też metonimiczne ślizganie się po powierzchni może też stać się samokreującym się stylem, może się rozwinąć do poziomu osobnej estetyki. Zostanie ona później zidentyfikowana jako estetyka campu. W campie funkcję wyrażającą języka zastępuje funkcja stylistyczna. W odniesieniu do *gender* stylizacja jest ekwiwalentem maskowania, transwestytyzmu, transmutacji i może przeglądać się w lustrze akcji. *Camp* staje się aktywną strategią obalania męskiego, neutralnego dyskursu, która w trybie procesu wydobywa na kulturalną powierzchnię paseistyczny koncept niewypowiedzalności, nie zamazując w procesie emancypacyjnym różnicy, tzn. roli Innego, a jedynie sprawiając, że sama się ona wyraża³⁹.

W definicji Ritza trzeba zwrócić uwagę na to, że „camp” jako zjawisko estetyczne istniał, zanim został opisany (oczywistość tego stwierdzenia wcale, jeśli weźmie się pod uwagę dzieje XX-wiecznych estetyk, nie jest taka bezsporna). Stylizacja, twierdzi szwajcarski badacz, podważa neutralny dyskurs (przypomnijmy związane z kwestią stylu opowiadania wahania i obawy Iwaszkiewicza zawarte w „posłaniu drugim”) i uwypukla występowanie w tekście elementu „niewypo-

³⁸ Przywołajmy choćby tytuł antologii polskiej prozy homoseksualnej: *Dyskretneamiętności. Antologia polskiej prozy homoerotycznej*. Wybór W. Jöhling. Poznań 1992.

³⁹ G. Ritz, *Niewypowiedalne pożądanie a poetyka narracji*. Przeł. A. Kopański. „Teksty Drugie” 1997, nr 3, s. 49–50. Podkreśl. W. Ś. Najważniejszym manifestem „campu” pozostaje tekst S. Sontag *Notatki o kampie* (Przeł. W. Wartenstein. „Literatura na Świecie” 1979, nr 9).

wiadalnego” – w praktyce jest nim homoseksualność. Ten wciąż umykający element tekstu, jego „ślepa plamka”, jest denotowany poprzez szereg stylistycznych pseudonimizacji, przesunięć semantycznych, metafor i metonimii. Te są uchwytnie, on sam zaś nie. „Camp”, zanim stał się współczesną estetyką homoseksualną polegającą na swobodnej grze płcią kulturową (*gender*), był swego rodzaju glosolalią, w której przerobed formy nad treścią sugerował, że właściwa treść utworu jest zawarta w jego ukształtowaniu formalnym, natomiast treść wyrażona w dyskursywnym przebiegu utworu ma znaczenie drugorzędne, zatem we wczesnym „campie” (np. powieści Ronalda Firbanka) treść i forma są ze sobą bardzo ściśle splecione: „Jednym z centralnych przeinaczeń [*inversions*], które dokonują się w campie, jest ulokowanie zagadnień estetycznych ponad etycznymi”⁴⁰. Forma znaczy, więc autokomentarze Iwaszkiewicza, w których stara się on zwrócić uwagę czytelnika na nią, pełnią niezwykle istotną rolę: pisarz stwierdza, że to, co chce powiedzieć, w dużej mierze powiedziane jest poprzez takie a nie inne uformowanie materii utworu (przede wszystkim poprzez muzyczność, o której była mowa wcześniej, mitologiczną prefigurację i elementy „campu” – np. „sztuczność”⁴¹).

Utwór jest „campowy” także ze względu na swój adres czytelniczy, „camp” bowiem jest pojęciem w dużej mierze przynależnym „estetyce odbioru”:

Efekt campu wymaga dopasowania wytworu i jego percepcji, dzieła i publiczności.

By zrozumieć to dopasowanie, musimy zrozumieć historyczne siły, które sprawiły, że *camp* był nie tylko możliwy, ale i konieczny. *Camp* pojawił się wraz z pierwszymi elementami subkultury homoseksualnej i stał się sposobem radzenia sobie z wroga kulturą dominującą. Wiele subkultur rozwinęło własne maniery stylistyczne, by radzić sobie z opresją. [...] Służą one co najmniej dwóm celom: pomagają cementować solidarność pomiędzy członkami subkultury w taki sposób, w jaki każdy „tajemny” język wiąże tych, którzy dzielą „tajemnicę”. Po drugie, pomagają one członkom subkultury komunikować się ze sobą w obecności ludzi spoza subkultury. *Camp* chroni członków wspólnot homoseksualnych, w których pojawia się ryzyko rozpoznania, stygmatyzacji, nadużycia⁴².

Jeśli zatem przyjmiemy hipotezę, że *Psyche* jest tekstem „camp” *avant la lettre*⁴³ (tekstem „quasi-campowym”, tekstem „protocampowym” bądź też tekstem,

⁴⁰ D. Bergman, *Camp*. W zb.: *The Gay and Lesbian Heritage. A Reader's Companion to the Writers and their Work from the Antiquity to the Present*. Red. C. J. Summers. New York–London 2002, s. 124.

⁴¹ Zob. *ibidem*, s. 125: „*Camp* wyróżnia się samoświadomą sztucznością [...]”.

⁴² *Ibidem*, s. 123. Trudno oczywiście mówić o homoseksualnej subkulturze, której członkiem miałby być Iwaszkiewicz, ale z pewnością wśród homoseksualnie zorientowanej elity kulturalnej (krąg „Twórczości”) istniały elementy jakiegoś „kodu”, którego pisarz używa i który współtworzy. Możemy również przyjąć, że elementem „campowym” jest samo prowokacyjne „przebranie się” pisarza za młodą dziewczynę: „*Drag* rozumiane jako wcielanie się mężczyzny w rolę kobiecie może być elementem campu, ale nie wtedy, gdy się w pełni udaje. Jeśli transwestycka symulacja jest tak kompletna, że obserwator jest zwiedziony, element świadomej i wykrywalnej sztuczności, będący podstawą campu, jest stracony” (W. R. Dynes, *Camp*. Hasło w: *Encyclopedia of Homosexuality*. Red. W. R. Dynes. London–New York 1990, s. 190).

⁴³ „*Camp*” został opisany jako estetyka XX-wieczna, lecz badacze dostrzegają elementy postawy „campowej” już w starożytności, np. u Petroniusza – zob. Dynes, *op. cit.*, s. 191. W opowiadaniu Iwaszkiewicza mielibyśmy do czynienia z „Campem Wysokim”. Rozróżnienie na „*Camp* Wysoki” i „*Camp* Niski” podają za: W. White, „*Camp*” jako przymiotnik: 1909–1966. Przeł. M. Umńska. „Literatura na Świecie” 1994, nr 12, s. 327: „To, co ja rozumiem przez *camp* – wyznaje Ch. Isherwood, pisarz jak najbardziej homoseksualny – to coś znacznie bardziej podstawowego [...], to, o czym ja mówię, to *Camp* Wysoki. *Camp* Wysoki to na przykład emocjonalna podstawa baletu

w którym można znaleźć elementy stylistyki później określonej jako „*camp*”) – wówczas jego forma jako element znaczący wskazuje na homoseksualność jako element znaczący.

Historia Psyche jest klasyczną historią miłości zakazanej: w nocnej ciemności kochanka nie może cieszyć się widokiem ukochanego, a podczas dnia jest z nim zupełnie rozłączona – wybór tego właśnie mitu jako wątku przewodniego fabuły opowiadania jest nieprzypadkowy. Pozwala ona pomieścić w sobie erotyczne doświadczenie piszącego podmiotu, jego fascynację męskim ciałem, a zarazem poprzez istnienie zakazu w pierwotnej wersji – zasugerować występowanie zakazanych treści owej fascynacji. Mitologiczna fabuła została, można pozwolić sobie na porównanie, wybrana przez Iwaszkiewicza jako pretekst do pokazania zakazanego pragnienia na takiej samej zasadzie, na jakiej renesansowi czy barokowi malarze wybierali tematy mitologiczne dla usprawiedliwienia przedstawienia zakazanej nagości (wówczas słowa z „posłania drugiego” o dobieraniu barw z palety kryłyby głębsze znaczenie).

Psyche jest postacią kobiecą, lecz jej rola nie ogranicza się do symbolizowania pierwiastka żeńskiego, Psyche to przede wszystkim synonim duszy, życia psychicznego: „*L'esprit, le psychisme*” – kompendium psychoanalityczne podaje krótką definicję⁴⁴. Eros zaś to mitologiczny kochanek, następnie magiczna siła z Platonickich *Fajdrosa* i *Uczty*, a w końcu wciąż żywy symbol miłości cielesnej, zmysłowej. W popularnej wykładni uwiedzenie Psyche przez Erosa oznacza w istocie podążanie zaangażowania emocjonalnego za fascynacją fizycznością. Iwaszkiewicz wykorzystuje w swoim opowiadaniu niejednoznaczność pojęć „Psyche” i „Eros”. Sobie przyporządkowuje postać Psyche, świat przedstawiony utworu ukazany jest z jej perspektywy, co daje możliwość opisu fascynacji męską cielesnością Erosa w płaszczynie mitu, ale także poza nią. Ogląd świata oczami bohaterki pozwalający ukazać zabarwiony homoseksualnym pierwiastkiem zachwyt, niemal apoteozę, jest jedną z powtarzających się figur homoseksualnego dyskursu w prozie Iwaszkiewicza. Przypomnijmy inne figury: fascynację Zenobii księciem Jurą Mawrickim w *Zenobii Palmurze*, obmywanie przez kobiety ciała Stasia w *Brzezynie* czy mniej więcej współczesne *Psyche* opowiadanie *Tatarak*, w którym strategia ta posuwa się na skraj drastyczności.

Usytuowanie spojrzenia ma zatem istotne znaczenie w odkrywaniu homoseksualnej intencji tekstu. O „archeologii” spojrzenia w liryce pisze, posługując się Lacanowską terminologią, Robert Cieślak:

Obrazy Innego nie zawsze wszak będą ujawniać się wprost, a sublimacje odmiennego pożądanego nakładają podmiotom rozmaite maski i zasłony. Wyrażać się będą zarówno w formułach mitycznych, jak i biblijnych, sięgną po motyw odbicia/zwierciadła, skorzystają z nagości i bardzo różnie prezentowanego ciała, z postaci (najchętniej) młodego chłopca. Specyficzny sposób patrzenia na obraz Innego, umiejętne wydobywanie z jego konstrukcji składników czyniących z podmiotu przedmiot porwania każe zwrócić uwagę na szczególnego typu

i, oczywiście, sztuki barokowej. Widzisz, prawdziwy *Camp* Wysoki zawsze ma w sobie ukrytą powagę. Nie możesz być *camp* w stosunku do czegoś, czego nie traktujesz poważnie. Nie bawisz się tym: robisz z tego zabawę. Wyrażasz to, co jest dla ciebie zasadniczo poważne, przez śmiech, artystyczne sztuczki i wykwiint. Sztuka barokowa jest bardzo *camp* w stosunku do religii. Balet jest *camp* w stosunku do miłości”.

⁴⁴ Ch. Rycroft, *Dictionnaire de la psychanalyse*. Version française par J. Kalmanovitch. Paris 1972, s. 196.

wrażliwość oka przypisaną podmiotowi wypowiedzi lirycznej – specyfikę spostrzeżenia wzrokowego i jego ukierunkowanie, które pozwalają odczytać intencję tekstu poetyckiego jako tekstu homoerotycznego⁴⁵.

Problemy genologiczne zostawmy na boku, podana przez Cieślaka charakterystyka spojrzenia i jego funkcji w liryce zachowuje swą ważność także w odniesieniu do prozy poetyckiej, szczególnie do tej o autobiograficznym zabarwieniu. Zauważmy homologię zjawisk: obraz Innego w *Psyche* nie ujawnia się wprost, lecz poprzez mitologiczną formułę; w opowiadaniu występuje motyw zwierciadła – Psyche jest, jak już wspomnieliśmy, *alter ego* pisarza, jest jego odbiciem; psyche to przecież również nazwa wielkoformatowego, odbijającego całą postać, zwierciadła! Jeśliby podążać tym tropem, okazałoby się jeszcze bardziej jednoznacznie niż w toku tej analizy, że opowiadanie jest opisem/odbiciem homoseksualnej orientacji pisarza i wszystkich przyjętych przezeń masek społecznych, poprzez które się ona uzewnętrznia.

Ad rem, pojęcie porwania używane przez polskiego badacza należy do terminologii Jacques’a Lacana, a także Rolanda Barthes’a, u którego zakochanie, miłość jest „porwaniem poprzez obraz”⁴⁶. W tekście Iwaszkiewicza znajduje ono wyraz niemal dosłowny: Psyche zostaje uprowadzona do pałacu Erosa, co przekłada się dzięki chybotliwości tożsamości narratora i bohaterki prawie dokładnie na sformułowaną zasadę, że podmiot staje się przedmiotem porwania. Oczywiście, zgodnie z mitologiczną formułą, w tekście „porwanie” Psyche rozpocznie się, zanim zobaczy ona Erosa, jednak szybko będzie ona odczuwać niepełność swego stanu i przemożne pragnienie zobaczenia boga – miłosnego dopełnienia:

Najdziwniejsze było jednak to, że Psyche poczuła gwałtowną ciekawość. Wiedziała dobrze, że jej mąż nie ma ani ogona, ani nietoperzych skrzydeł, że ma parę skręconych włosów pod pachami i gdzie indziej, że skórę ma jak aksamit – ale wezbrała w niej chęć, aby to wszystko zobaczyć własnymi oczami, widzieć, jaki ta skóra ma kolor, jaki odcień włosy i czy ma naprawdę fiołkowe oczy, tak jak ją w nocnych pieśczętach zapewniał. [413]

Moment, w którym go ujrzy, jest momentem kulminacyjnym opowiadania, przekroczenie zakazu wywołuje natychmiastową karę⁴⁷.

Zanim to nastąpi, Psyche, a wraz z nią czytelnik, pozna kochanka wszystkimi innymi zmysłami: najpierw, co nie może dziwić w „opowiadaniu muzycznym”, za pomocą słuchu: „Do uszu jej dobiegły ciche stapania; zdawało się, tak lekko i wonnie mogły stąpać tylko kwiaty” (405). Zaraz potem pojawiają się intensywne wrażenia dotykowe:

- Nie mogłabyś znieść mojego widoku – posłyszała cichy głos – ale obejmij mnie, poczujesz moje ciało. Ono jest teraz twoim ciałem.
- Psyche wyciągnęła ręce i poczuła pod nimi aksamit skóry, która okrywała najpiękniejsze – jak się jej zdawało – kształty.
- Mężu – powiedziała – kocham cię, chociaż cię nie widzę. [...]

⁴⁵ R. Cieślak, *Cielesne gry wzrokowe. Estetyczne aspekty tematu homoerotycznego w poezji polskiej XX wieku*. W zb.: *Krytyka feministyczna: siostra teorii i historii literatury*. Red. G. Borkowska, L. Sikorska. Warszawa 2000, s. 318–319.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 317.

⁴⁷ Eros i Tanatos, co podkreśla m.in. R. Przybylski (*Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916–1938*. Warszawa 1970), sąsiadują ze sobą w twórczości Iwaszkiewicza. Motywowanie pożądaniem opisy ciał męskich to często opisy ciał martwych.

Psyche zachłysnęła się szczęściem. To ciało, które teraz do niej ciasno przylegało, tłumaczyło jej własne ciało. Pojęła w momencie, kiedy objęła swego współmałżonka za szyję, potem za ramiona, potem stopniowo i łagodnie przechodząc na biodra, co znaczy jej szyja, jej ramiona, jej biodra. [406]

Dalej pojawiają się smak i węch:

Ale czuła także wymowę ust, które były jak owoc. Coś w tym ciele, w tych ustach, w tych członkach było tak wiotkiego, co kazało jej myśleć, że małżonek jest jeszcze bardzo młody⁴⁸. [...]

– Słyszę cię i dotykam, pachniesz mi jak kwiat, czuję językiem smak twego języka – powiedziała Psyche – chciałabym cię więc i widzieć. [...]

Potem już nic nie mówili. Pieszczotom ich nie było końca. Psyche, chociaż nie miała żadnego pod tym względem doświadczenia, zdziwiona jednak była potencją wiotkiego młodzieńca. No, i uszczęśliwiona. [406–407]

Zwróćmy uwagę, Eros nie jest tu pięknie i atletycznie zbudowanym greckim bogiem, lecz raczej wiotkim, nieco może nawet dziewczęcym efebem (stąpa jak kwiat, pachnie jak kwiat, ma usta jak owoc, jego skóra jest aksamitna). Obraz oraz zmysłowe odczucie efeba jest jednym z najważniejszych obrazów i najsilniej przeżywanym odczuć w erotycznej wyobraźni Iwaszkiewicza, o czym zaświadcza wcale liczne fragmenty autobiograficzne, np. z *Książki moich wspomnień*⁴⁹. Decydująca rola, jaką wzrok gra w wybranym micie, niepowstrzymane pragnienie ujrzenia kochanka są istotnymi elementami strategii ukazywania homoseksualnego pożądania, o którym wyraźnie pisze Ritz formułując zasady przejawiania się homoseksualności w tekście literackim: „Pożądający (patrzący) jest na płaszczyźnie fikcji zawsze tym, który opowiada (mówi)”⁵⁰.

Oto jaki obraz ukazuje się Psyche:

Boże, cóż za widok przedstawił się jej oczom! Młody bóg we śnie był piękny niezmiernie, kolor jego rozchylonych warg był malinowy, a barwa skóry przypominała kość słoniową. Złote włosy rozrzucone w nieładzie układały się w pierścienie. Rozrzucone na ramiona miały kształt marmuru. [413–414]

Czytelnik z pewnością spostrzeże zamierzony lapsus w narracji: wykrzyknienie narratora rozpoczyna się od „Boże”, a w kolejnym zdaniu przywołany zostaje – „młody bóg”. Następuje pomieszanie porządków – w wysmakowanym opowiadaniu pojawiają się równocześnie kolokwialna, egzaltowana eksklamacja i zgrzytliwy anachronizm (powoływanie się na Boga w tekście mitologicznym), które – tu trzeba Iwaszkiewiczowi okazać minimum zaufania – muszą mieć jakąś funkcję. Tą funkcją jest, oczywiście, zbliżenie do siebie postaci narratora i bohaterki, ich wrażeń: ciało Erosa budzi ten sam zachwyt, tę samą ekstazę, to samo olśnienie, które będą powodem „zapomnienia się” narracji, języka. Tym, który mówi: „Boże, cóż za widok przedstawił się jej oczom!” – jest sam pisarz. Brak tu znaku zapytania, lecz składnia nie kłamie – eksklamacja ma charakter pytania, na które automa-

⁴⁸ Fascynacja (homoseksualna) młodością występuje w wielu tekstach Iwaszkiewicza, także w autobiograficznej *Książce moich wspomnień* czy w *Spotkaniach z Szymanowskim*, czemu np. sporo miejsca poświęcił w swojej książce Ritz.

⁴⁹ Zob. m.in. G. Ritz, *Literatura w labiryncie pożądania. Homoseksualność a literatura polska*. Przeł. A. Kopaćki. „Pogranicza” 1998, nr 1, s. 93.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 98.

tyzm języka sugeruje od razu odpowiedź: „cudowny”. A „cudowny” to wyraz niezwykły, wyraz „będący ulotnym śladem zmęczenia, będącego zmęczeniem języka”⁵¹. „Cudowny” jest elementem każdego „dyskursu miłosnego”, jest jednym z jego granicznych sformułowań, z racji czego sporo uwagi poświęca temu słowu Barthes w swojej słynnej analizie:

Kształt paznokcia, ząb nadłamany lekko, ukośnie, kosmyk, sposób, w jaki rozciąga palce, gdy mówi, pali? O wszystkich tych f a ł d a c h ciała mam ochotę powiedzieć, że są c u d o w n e. C u d o w n y znaczy: oto moje pragnienie, gdyż jest ono całkiem jednostkowe: „Właśnie to! Właśnie to (kocham)!” Jednak im bardziej odczuwam osobliwość mego pragnienia, tym mniej mogę je nazwać, z dokładnością celu spotyka się migotliwość nazwy; właściwością pragnienia jest to, że wytworzyć może jedynie wypowiedź niewłaściwą. Z tej kłęski języka zostaje wyłącznie jednak ślad: słowo „cudowny”⁵².

Doświadczamy tu Kierkegaardowskiej granicy języka, granicy, za którą znajdować się może już tylko muzyczna bezpośredniość przedstawienia, występująca w opowiadaniu w postaci zmysłowego, „podskórnego” muzycznego rozwibrowania tekstu. Przeciwnieństwem muzycznej bezpośredniości jest w warstwie fabularnej zapośredniczająca komplikacja stylu sytuująca utwór jako „*quasi-camp*” – widowym znakiem homoseksualności jest w tej warstwie funkcja spojżenia, dzięki której mamy już właściwie niezbitą pewność, że najistotniejszą motywacją i funkcją tekstu jest ekspresja autobiograficznie rozumianego homoseksualnego pożądania. Aby obraz stał się kompletny, konieczne jest odkrycie występowania w opowiadaniu kolejnych ważnych tropów nierozzerwalnego splecenia żywiołu autobiograficznego i literackości w ekspresji „innego pożądania”.

Po raz pierwszy skonstatowałem wtedy rewelacyjny dla mnie związek pomiędzy twórczością i erotyzmem. Pierwszą książką, jaką kupiłem sobie na własność jako zaczątek mojej biblioteki, była *Uczta* Platona w lwowskim wydaniu Altenberga. Poprzez lekturę tej książki i poprzez czarowną postać Masłiejewa odkryły mi się perspektywy sublimacji instynktu, z którym nie wiedziałem, co począć. Miły, głupiutki chłopiec, otoczony jak nimfami chórem przepięknych siostr, stał się dla mnie objawieniem nowego świata⁵³.

Uczta – architekt literatury sublimującej homoseksualność, głównie modernistycznej (*Korydon* André Gide’a, *Efebos* Karola Szymanowskiego) – jest dziełem szczególnie ważnym dla autora *Panien z Wilka*. Lektura *Uczty*, jak wynika z cytowanego fragmentu, była w przypadku Iwaszkiewicza lekturą na wskroś modernistyczną i sublimującą homoseksualność. Bez kontekstu, jakim jest dialog Platona, nie sposób zrozumieć nie tylko dziejów ekspresji homoseksualności w twórczości pisarza, ale także jego wyborów życiowych.

W omawianym opowiadaniu nie ma bezpośredniej aluzji do *Uczty*, choć problematyka dialogu pojawia się tu i gra bardzo ważną rolę. Pisane z perspektywy półwiecza aktywności literackiej opowiadanie ma mocno autobiograficzny charakter: życiorys Psyche w najogólniejszych rysach przypomina życiorys Iwaszkiewicza. Jej arkadyjsko-ziemiańskie dzieciństwo to w istocie wspomnienie ukraińskiej młodości twórcy, spotkanie z Erosem to młodzińcze homoseksualne do-

⁵¹ R. Barthes, *Fragmety dyskursu miłosnego*. Przeł. M. Bińczyk. Wstęp M. P. Markowski. Warszawa 1999, s. 62.

⁵² *Ibidem*, s. 61–62.

⁵³ J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*. Kraków 1957, s. 237.

świadczenie autora, a błąkanie się we wrogię i niezrozumiałej współczesności z zakazem wyjawienia swej tajemnicy to odbicie pesymizmu i wyobcowania starego poety. Czy utwór jest wynikiem jakiegoś rachunku sumienia? Nie należy tego wykluczać, być może, wskazuje na to nasycenie wyrzutami i emocjonalność zamykającego tekst ostatniego „posłania”:

Nigdy już nie zapalaj lampy, moja droga Psyche, bo patrz, co twoje światło zrobiło! Nie tylko obudziłaś, ale i oparzyłaś Erosa! A on miał taką piękną skórę! Może dlatego tak się rozgniewał, że go bardzo bolało to miejsce, na które kapnął воск twojej świecy, zapalonej za radą Wiary i Nadziei. A może to one podały ci ogień cichaczem? A teraz siedzą niechybnie na tarasie kawiarni w wielkim mieście – i niechybnie mają wyraz triumfu na twarzy, choć patrzą na ciebie z politowaniem. [418–419]

Zakładając, że los Psyche jest ilustracją losu pisarza, należy przyjąć, że dylemat, który Wenus stawia przed Psyche, jest również jego dylematem:

Córko ziemi – powiedziała bogini gromkim głosem – za to, że śmiałaś się w urodzie równać mojemu majestatowi i sięgnęłaś po niewinność mojego syna, który jest jeszcze chłopczkiem, skazuję cię na wędrówkę po drogach i ulicach miasta, aż urodzisz dziecko, którego nasienie od dziś dnia nosisz w sobie. Czy to będzie bóg, czy człowiek, sama zdecydujesz. Jeżeli przez dziewięć miesięcy nikomu nie powiesz, że jesteś w ciąży i kto jest ojcem twojego dziecięcia, to urodzisz boga, a jeżeli nie wytrzymasz i zdradzisz swoją tajemnicę, to urodzisz tylko człowieka. [414–415]

Słowa Wenus skomentowane zostają w ostatnim „posłaniu”:

Nie sama jednak wędrówka była ciężką próbą, ale dylemat, który przed tobą Wenus swoim wyrokiem postawiła: opowiedzieć wszystko i urodzić tylko człowieka, milczeć przez tak długi czas i męczyć się, ale za to urodzić boga? [415]

Motywowom milczenia i urodzenia boga występującym na płaszczyźnie mitu odpowiada wybór homoseksualnego erosa w życiu, *Uczta* określa sprawę jasno, gdy Sokrates w swej mowie przeciwstawia zapładnianie kobiety zapładnianiu duszy, które może dokonać się tylko poprzez ciało młodego efeba i doprowadza do najwyższego dobra:

I ci, którzy ciała zapładniać by radzi, do kobiet się więcej zwracają; tam każdy z nich swoją miłość zaspokaja, bo myśli, że płodząc dzieci „nieśmiertelność i pamięć, i szczęście” sobie zdobędzie. Taki to „wszelkie zapasy na jutro – dzisiaj już pragnąłby mieć”. Ale są też tacy – powiada – co wolą zapładniać dusze, tacy, których dusze są jeszcze bardziej pełne nasienia aniżeli ciała: nasienia, które się w duszy rodzić winno i w dusze ludzkie trafiać. A cóż się winno rodzić w duszy? Rozum i wszelkie inne dzielności. To nasienie naprawdę sięją twórcy wszelkiego rodzaju, a z wykonawców ci, którzy mają dar wynalazczy. [...] Więc kto tego nasienia od młodości jest pełen, ten coś boskiego ma w duszy. A kiedy mu wiek po temu nadejdzie, on zaraz tworzyć i płodzić pragnie, i też uważam, zaczyna chodzić tu i tam i szukać piękna, które by zapładniał. [...] I woli ciała piękne niż brzydkie, bo ma nasienia wiele, i chętniej spotyka dusze piękne, dzielne, zdrowe, a najwięcej się cieszy, kiedy w kimś spotyka jedno z drugim złączone. [...] Tedy to, co w nim tęskniło od dawna i było tylko nasieniem, promieniować zaczyna i zapładniać zarówno wtedy, gdy obaj są razem ze sobą, jak i wówczas, kiedy ich tylko pamięć wiąże; a co tylko który z nich wyda, to pielęgnują razem i chowają; tak że bez porównania silniejszy związek ich łączyć zaczyna, niż gdyby inne dzieci mieli, i trwalsza się między nimi przyjaźń zawiązuje, tak jak i dzieci ich piękniejsze są i mniej podległe śmierci niż czyjekolwiek inne⁵⁴.

Rozważania swe kończy w następujący sposób:

⁵⁴ Platon, *Uczta*. Przeł. W. Witwicki. Warszawa 1982, s. 111–113.

Więc kto od kochania chłopców zaczął, jak należy, a wznosząc się ciągle wyżej już to piękno [piękno samo w sobie] oglądać zaczyna, ten stanął prawie u szczytu⁵⁵.

Kochanie chłopców to możliwość uczestnictwa w pięknie, a także – poprzez tworzenie/płodzenie wartości duchowych – gwarancja nieśmiertelności, to miłość prowadząca do boskości. Ciało chłopców traktuje się jako epifanię, drogę do najwyższego piękna, o czym pisze Julia Kristeva w swej analizie *Ucztu i Fajdrosa*:

Aspiracja do unii z najwyższym dobrem, aspiracja w tym samym momencie do nieśmiertelności, pragnienie brakującego, które posługuje się ciałem młodzieńca, by je osiągnąć, uważana jest za pośrednika: Platon nazwał ją „demonem”, przez co rozumie wysłannika, twórcę syntezy pomiędzy dwiema oddzielnymi dziedzinami. Ten *daimon* tłumaczący i syntetyzujący jest więc przywoływany, by wypełnić pustkę, by ustanowić całkowitą jedność, apoteozę duszy prowadzonej w ten sposób przez Erosa w kierunku jej zjednoczenia z boskością⁵⁶.

Decyzja urodzenia „dziecka piękniejszego, mniej podległego śmierci” skazuje Psyche na milczenie, co – jeśli przenieść to na plan biograficzny – oznacza, że konsekwentne pozostawanie w homoseksualnej idylli skazuje tego, który podąża ku najwyższemu pięknu, oślepieniego nim kochanka, na niemożność ekspresji siebie samego:

A może lepiej wyznaj od razu wszystko pierwszemu żebrakowi, którego spotkasz pod kościołem. I wtedy na pewno, jak ci powiedziała bogini, urodzisz człowieka. Czyż nie lepiej, że tak się stanie? Przecież człowieka urodzić o wiele jest trudniej niż boga. [419]

Urodzenie człowieka zakłada rezygnację z udziału w boskości i zejście z drogi prowadzącej ku najwyższemu pięknu, ale przynosi też zyski: oddala ciężkie *odium* tajemnicy, co pociąga za sobą pewien rodzaj „socjalizacji” – Psyche nie będzie już samotna, a poniesione przez nią wyrzeczenia i trudy związane z porzuceniem Arkadii i życiem w społeczeństwie uszlachetnią ją, być może, nie tylko we własnych oczach.

Dana Psyche możliwość swobodnej decyzji co do obrania postawy nie istnieje w mowie Sokratesa, gdzie kwestia wyborów i wartości przypisywanych poszczególnym rodzajom związków jest postawiona bardzo jasno i nie ma tam miejsca na moment zawahania. Współczesność, ostracyzując aspirowanie do najwyższego piękna poprzez homoseksualne pragnienia i odbierając mu wartość, dezaktualizuje założenia mowy Sokratesa.

Cytowane zamykające opowiadanie słowa nie przynoszą rozstrzygnięcia, zawarte jest w nich wahanie, do końca nie wiemy, jak postąpi Psyche i jakie będą ostateczne konsekwencje jej decyzji. Sens finału okazuje się trudno uchwytny, niewykluczone, że czai się w nostalgicznym i pełnym rezygnacji tonie ostatnich słów narratora, który choć cały czas przewodził, doradzał i komentował zachowanie Psyche, nie potrafił nic jej powiedzieć, dokonać definitywnych i jednoznacznych ocen, ukazuje bowiem swe wątpliwości w otwierającym akapit sformułowaniu: „Może”.

Otwartość zakończenia opowiadania autobiograficznego wynika, jak się zdaje, z charakteru samego pisarza i jego pragnień, które zakładały, z jednej strony,

⁵⁵ *Ibidem*, s. 115.

⁵⁶ J. Kristeva, *Eros maniaque. Eros sublime. De la sexualité masculine*. W: *Histoires d'amour*. Paris 1999, s. 82.

dążenie do absolutnego piękna, skupiały się na intymności wyrażanej przez swobody liryzm, a z drugiej – zaangażowanie społeczno-polityczne i epicki rozmach lokujący pisarskie zamierzenia w społecznej rzeczywistości swoich czasów, co jednak zmuszało do pewnej autocenzury i wykluczenia, maskowania i deformacji pierwiastka homoseksualnego prowadzącego ku prawdziwemu pięknu⁵⁷.

Opowiadanie *Psyche* jest tekstem zagadkowym, tekstem, który niechętnie odkrywa swoje tajniki przed czytelnikiem. Niemniej jednak warto się nad nim pochylić. Przede wszystkim, o czym była już mowa na wstępie, istotny jest jego intymny, autobiograficzny ton, który pozwala uważać je za szczególnie bliskie samemu autorowi, dzięki czemu wolno uznać, iż rzuca ono światło na sposób rozumienia przez Iwaszkiewicza zagadnień ważnych, prawdopodobnie konstytutywnych dla jego twórczości, mianowicie jak pożądanie homoseksualne wpływa na postawę twórczą. Można odnieść wrażenie, że autotematyzm i autobiografizm opowiadania stawiają je w rzędzie utworów, dotąd interpretacyjnie zaniedbywanych, które nakazują na nowo przemyśleć niektóre zagadnienia Iwaszkiewiczowskiej estetyki.

Oczywistym oparciem dla proponowanej tu analizy tekstu *Psyche* są książki i artykuły Germana Ritza poświęcone pisarzowi i ekspresji homoseksualności. Książka szwajcarskiego badacza *Jarosław Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności* jest bardzo aktualnym, dogłębnym i kładącym nacisk na problematykę homoseksualności omówieniem twórczości autora *Brzeziny*. W związku z tym stawiałem sobie pytanie o to, czy szkic ten wniesie jakiś nowy wątek, wskaże nowy problem lub inny sposób oglądu zagadnień omawianych przez Ritza. Odpowiedź na tak postawione pytanie nie leży, rzecz jasna, w mojej gestii, mogę tylko na koniec podkreślić, że starałem się, by moja analiza była w jakimś stopniu weryfikacją skuteczności analitycznej narzędzi badawczych i sposobu recepcji twórczości Iwaszkiewicza proponowanych przez Ritza w obrębie nie – jak to ma miejsce w pracy Szwajcara – szerszego korpusu tekstów, lecz w ramach jednego krótkiego opowiadania.

MYTH AND MUSIC SERVING THE FUNCTION OF THE “INEXPRESSIBLE” DESIRE. ON JAROSŁAW IWASZKIEWICZ’S “PSYCHE”

The article examines the signs of the repressed homosexuality of the writer present in J. Iwaszkiewicz’s short story *Psyche*.

Homosexual desire is seen here on various levels. The first is visible in the musical form given to the short story. The second is the mythological skeleton used to present a biographically understood fascination with masculinity. The writer’s identification with a goddess connects with the *camp* aesthetics, which marks the third level of the text’s construction revealing the author’s homosexual motivation.

Apart from the aforementioned levels, homosexuality comes into light through activating of “secret signs” of homosexual discourse as seen in the introduction of the well-known motif of the superiority of “symbolic motherhood” (homosexuality) over “bodily motherhood” (heterosexuality) from Plato’s *Feast*.

⁵⁷ O roli deformacji pierwiastka homoseksualnego w realistycznej prozie Iwaszkiewicza piszę w moim artykule „Dlaczego Pana powieść nie jest homoseksualna?” O „Zmowie mężczyzn” Jarosława Iwaszkiewicza (w zb.: *Proza polska XX wieku. Przeglądy i interpretacje*. T. 1. Red. M. Kisiel. Katowice 2005).