

Teksty Drugie 1994, 1, s. 29-48



# **Eros i sublimacja u Jarosława Iwaszkiewicza**

German Ritz

*German Ritz*

## **Eros i sublimacja u Jarosława Iwaszkiewicza**

„Szept twój w ciemni serce złowi.  
Na balkonie dźwięk kroplany.  
Będzie śmierć ku wieczorowi.  
Jestem w wiosnie zakochany.”

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 Maslejewa 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 świata [*Książka moich wspomnień*, Kraków 1957, s. 237].

Krótki fragment wspomnień z młodości bezpośrednio mówi o sublimacji, sugeruje, jakie jest jej źródło i jednocześnie sam stanowi jej akt. Wspomnienie sublimacji z okresu młodości pojawia się spontanicznie w pewnych późniejszych okolicznościach: na obczyźnie, w Paryżu. „Niektóre paryskie spotkania, odnawiając wspomnienia dzieciństwa i młodości...” — czytamy we wprowadzającym akapicie. Wspomnienie o przyjacielu młodości Maslejewie budzi jego siostra. Ale mimo poważnej refleksji intelektualnej nad wspomnieniem z młodości pozostaje coś, o czym się nie mówi — homoseksualne zainteresowanie, które kryje się

za ową sublimacją. Pełen nieśmiałości związek z chłopcem gubi się niejako w „chórze przepięknych siostr, które go otaczają jak nimfy”. To, co niewypowiedziane, wysyła jednak dwa (ukradkowe) sygnały: wskazanie na *Ucztę* Platona i zetknięcie Erosa i Tanatosa w wierszu. *Uczta* jest dla wtajemniczonego zawsze tekstem dwojakim: apologią miłości homoseksualnej i sublimacją Erosa jako siły służącej osiągnięciu doskonałości i piękna. W kulturze modernizmu pierwszej gwałtownie dającej o sobie znać próbie wypowiedzenia tego, „co nie da się wypowiedzieć”, przedstawia się zwykle homoseksualnego Erosa jako śmierć. Tekstem klasycznym jest tu *Śmierć w Wenecji* Tomasza Manna. Pod koniec lat siedemdziesiątych Andrzej Kuśniewicz w swej słynnej powieści *Lekcja martwego języka* przywoła raz jeszcze, uciekając się do stylistyki neomodernistycznej, ten sam problem, przy czym uczyni to w sposób bardziej jawny i konsekwentny: śmierć spotyka nie tylko tego starszego. Uwięziony w pułapce erotycznego spojrzenia Kiekeritz zastrzeli chłopca.

### **Między morderem seksualnym a patetyczną rezygnacją**

Problematyka homoseksualna jest u Iwaszkiewicza wszechobecna. Współokreśla jego smak literacki, który kształtuje się pod wpływem Prousta, Gide'a, Wilde'a czy nawet Kuźmina — wszyscy oni są w rozmaitej formie odpowiedzialni za wizerunek kultury homoseksualnej modernizmu. Problematyka ta łączy się z typowym dla Iwaszkiewicza dążeniem do estetyzacji, z kultem piękna; jednocześnie stale chroni go przed wewnętrznym zagrożeniem, jakim jest *l'art pour l'art*, kierując jego zainteresowanie ku zwykłym sprawom życiowym. Zachwyty Włochami, który Iwaszkiewicz dzieli z Szymanowskim, także jego silni, prości, tryskający zdrowiem bohaterowie przypominający Whitmana — wszystko to są również sygnały homoseksualnej imagi-nacji. Tematyka homoseksualna przewija się zarówno w jego liryce, jak i prozie. Ograniczę jednak swe rozważania do opowiadań, ponieważ łatwiej je — inaczej niż powieści — traktować jako pewną całość. Pozwoli to ustrzec się przed niebezpieczeństwem zwykłej analizy motywu.

Można wyróżnić u Iwaszkiewicza przede wszystkim trzy fazy:

1. Fazę wczesną, z silną tendencją do sublimacji i estetyzacji oraz zachowaniem wierności stylowi młodopolskiemu.
2. Podjętą w latach trzydziestych próbę bezpośredniej tematykacji o charakterze oświeceniowym.

3. Nową sublimującą estetyzację w utworach późniejszych.

We wszystkich trzech fazach mamy do czynienia z homoseksualnością w formie sublimacji. W pierwszej — przenosi ona homoseksualny tekst do kryptotekstu, w drugiej — sublimacja sama staje się tematem. Trzecia faza w skomplikowanej formie nawiązuje do pierwszej. Zależnie od funkcji sublimacji musimy modyfikować sposób jej odczytywania — co najważniejsze, w pierwszej fazie przyjmuje ona zawsze formę poszukiwania znaków tekstu homoseksualnego.

### **Mord na pięknie jako czyn seksualny i projekcja piszącego**

Zakazane opowiadanie liryczne *Zenobia Palmura* z 1920 roku przyniosło Iwaszkiewiczowi sławę autora książek kultowych. Opowiadanie tchnie jeszcze cieplarnianą atmosferą modernizmu. W odbiorze współczesnej młodzieży nowością była śmiałość otwartego opisu spraw seksualnych.

Interesujące nas tu przełamanie tabu polega jednak nie tyle na opisie cielesności i seksualności, ile na skomplikowanej grze ról partnerów seksualnych i połączeniu seksualności ze śmiercią. Jedno i drugie daje się odczytywać jako szyfry homoseksualności, która jako taka ani przez chwilę nie staje się bezpośrednim tematem opowiadania.

Historię stanowi tu seksualnie umotywowany mord na pięknym księciu Jurze Mawrickim. Zamiar popełnienia morderstwa zostaje co prawda w połowie opowiadania bezpośrednio wyartykułowany, a potem wielokrotnie powtórzony, jednak sama historia mordu na skutek umieszczenia zamierzonego czynu niejako w systemie luster staje się dla czytelnika trudna do pojęcia. Sens mordu seksualnego, czyli poniekąd znaczenie prehistorii, wydaje się niemożliwy do wypowiedzenia.

Komplikacja zaczyna się od rozłożenia ról postaci. W sublimujących historiach związków homoseksualnych u Iwaszkiewicza nigdy właściwie nie mamy do czynienia ze zwykłą grą ról — ze związkiem dwóch mężczyzn. Podstawową figurą jest historia trójkąta, w sposób klasyczny rozgrywana w opowiadaniach *Wieczór u Abdona* czy *Czwarta symfonia*. Kobieta pomiędzy dwoma mężczyznami staje się medium ich erotycznego zbliżenia. Erotyka ma przy tym zawsze znamiona aktu skopofilii. W naszym opowiadaniu moment pośredniości ulega dodatkowemu wzmocnieniu, ponieważ nieodzowną parę mężczyzn (tu: książę Jura

i służący Józef) uzupełnia trzeci aktant męski — postać poety, Jarosława Iwaszkiewicza. Takie rozszerzenie konstelacji figur jest motywowane różnorodnie i zarazem ambiwalentnie. Znamionuje dystans i nieuchronną przynależność, to znaczy, że stanowi oznakę sublimacji. Trzecia figura jest aktantem i postacią reflektującą.

Obecność trzeciego aktanta wzmacnia przede wszystkim utajoną homoerotyczną relację między trzema mężczyznami. Dwaj mężczyźni partnerzy otrzymują cechy płynące z homoseksualnych projekcji młodego poety Iwaszkiewicza. Odpowiadają zarazem dwóm podstawowym homoerotycznym wyobrażeniom epoki: księżę ucieleśnia greką w sensie plastycznym (muskulatura), raczej bezpłciową piękność, wywodzącą się z estetycznej imaginacji takich twórców, jak Winckelmann, Hafiz czy Wilde. Józef z kolei stanowi przeciwieństwo księcia zarówno ze względu na swój związek z naturą, jak i w sensie seksualnym: to chłopak ze wsi, który jednak przyjąwszy rolę kamerdynera jawi się w mglistym świetle ambiwalentnych projekcji swoich panów (Jury i Iwaszkiewicza). Opowiadanie ukazuje w sposób kontrastowy „seksualną” różnicę między obydwoma figurami. Podczas gdy księżę „właściwie (...) nie miał dotąd ani jednej kobiety” (s. 171)<sup>1</sup>, kamerdyner Józef zostaje przedstawiony w poddanym skopofilskiej obserwacji akcie samogwałtu, którego seksualna dwuznaczność staje się tym wyraźniejsza, że chwilę przedtem Józef jest opisywany jako mizogynik (s. 164).

Obecność trzeciego męskiego aktanta o charakterze autobiograficznym (choć zobiiektywizowanym) nie tylko wzmacnia napięcie erotyczne i nadaje mu znamiona — tak ważnego dla homoseksualnej sublimacji — niebezpośredniego wyznania osoby — „ja”, lecz także powiększa dystans. Poeta Iwaszkiewicz zostaje wprowadzony nie jako „ja”, lecz jako „on” — figura obecna w polu widzenia wszechwiedzącego narratora. Ponadto wskazuje na autotematyczny (metafikcyjny) charakter opowieści. Jest postacią piszącą, zamkniętą w swym imaginacyjnym tylko działaniu:

Jarosław siedział w swoim pokoju. Już od dłuższego czasu pisał powieść. Nie kleiło mu się to na razie, jednak lubił to siedzenie w ciepłym, ogrzanym, zielonawym pokoju. Szyby miał zaklejone papierem, gdyż wychodziły na klozet w podwórzu [s. 169].

W odróżnieniu od np. *Paludes* Gide’a, wątek autotematyczny nie tworzy zasadniczego wątku opowiadania, lecz pojawia się dopiero wtedy, gdy

<sup>1</sup> Opowiadania *Zenobia Palmura* i *Wieczór u Abdona* cytuję według wydania: J. Iwaszkiewicz *Proza poetycka*, Warszawa 1979.

obrazy auto- i homoerotyczne zostały już przedstawione. Narcystyczny akt autotematyczny kojarzy się z erotycznymi, równie narcystycznymi imaginacjami. Opowiadanie nie poprzestaje na tej paraleli, lecz wykracza poza dotychczasowy akt skopofilii i narcyzmu. To właśnie refleksja autotematyczna styka się z głównym motywem opowiadania: mordem seksualnym. Jest to okoliczność znacząca dla naszych poszukiwań homoseksualnego sposobu odczytania.

Pisarstwo homoseksualne, które nie zamierza prowadzić dyskursu o homoseksualności, odkrywa się, odnajduje samo siebie, kiedy wyraża sam akt pisania. Różne imaginacje seksualne, o których się opowiada, rodzą się z uwikłania piszącego „ja” w sieć nierealnych życzeń seksualnych i dopiero ich ponowne odniesienie do osoby–„ja” nadaje chaotycznej grze alegorycznych obrazów znaczeniową ramę planów wyrażania i treści (*signifiant* i *signifié*). Ta zależność między tekstem a metatekstem zostaje w naszym opowiadaniu — podobnie jak w powieści Christopa Geisera *Das Gefängnis der Wünsche* — wpisana w sam tekst.

Ogarniał go strach. Fizyczny strach piękności. Ilekroć sobie wspominał Zenobię (szczególnie pewien ruch rąk, gdy stawiała szklanki na stole) lub młodego księcia, uczuwał lekkie dreszcze: bał się. Piękno ich stawało się dla niego chłodem: czymś mrozącym najistotniejsze, dziecinne jeszcze przeżycia. Czuł, że w tym pięknie dzieją się rzeczy na razie dla niego obce, nie znane, nie zakosztowane, a przed którymi chciał się bronić [s. 169].

Im bardziej refleksja nad pięknem przeradza się we wspomnienie erotycznych obrazów: nagiego ciała Zenobii i Jury, tym mocniej uwięziona w osobie–„ja” imaginacja nakłania do czynu:

Pomału powstawała w nim dziwna myśl. Już ostatniego dnia śniegu, kiedy tylko białe resztki pozostały na niskich dachach, wypłynęła na powierzchnię świadomości.

„Trzeba zabić piękno?”

Potem: Zabić Jurę? [s. 171–171].

Zdumiewająca kolejność: „Trzeba zabić piękno?”, „Zabić Jurę?” — wprowadza nas w problemy o centralnym znaczeniu. Wyjaśnijmy najpierw sens zniszczenia samego piękna. Może ono być rozumiane najpierw jako akt wyzwolenia z czysto estetycznej egzystencji artysty — więźnia wieży z kości słoniowej; jako takie należy do najważniejszych metafor pośród tych, które odwoływały się do postaci artysty i funkcjonowały w okresie przechodzenia od modernizmu do awangardy. Wieża — metafora modernistycznego bytu artysty, w której przebywa nasz poeta — jest jednak z wyraźną ironią traktowana jako miejsce izolacji nie od

innego, cywilnego świata zewnętrznego, lecz od naturalistycznej scenerii podwórza z widokiem na klozet. A na podstawie immanentnego obrazu świata i ze względu na bliskość kontekstu seksualnego, który nigdy naprawdę nie znika, modernistyczny kult piękna zostaje ograniczony, stając się jedynie nośnikiem estetycznej sublimacji w stylu wspomnianego już Oskara Wilde'a. Piękno jest przy tym zagrożone, ilekroć pełniąc funkcję seksualnej sublimacji musi prowadzić do samozniszczenia (narcyzm przeradza się w sadyzm). Zniszczenie piękna ma zatem swą przyczynę bardziej w szczególnego rodzaju sublimacji niż w dążeniu do nowej estetyki. Zaniepokojenie wynika z niepojętej i nieświadomionej seksualności: „unikął myśli o nagim ciele: nie chciał się kąpać. Widok różowej, żółtawej skóry przerażał go” (s. 169–170).

Właśnie w świetle dominującego kontekstu seksualnego można też jednak zniszczenie piękna rozumieć jako metaforę samego pisania o seksualności — przede wszystkim jeśli przypomnimy sobie drugą część podwójnego życzenia: „zamordowanie Jury”. Mówić o seksualności, która przypuszcza psychotyczny atak na samego piszącego, znaczy tyle, co porzucić literaturę. Zerwanie byłoby tym radykalniejsze, że owo pożądanie ma charakter homoseksualny. Skoro jednak zniszczenie piękna niespodziewanie zmienia się w życzenie zniszczenia Jury, a więc w akt, który stanowi o historii w naszym opowiadaniu, trzeba to rozumieć tak, że to nie sztuka zostaje w nim zamordowana, lecz seksualność, która zyskując swój wyraz zniszczyłaby sztukę. Tej interpretacji odpowiada też dalszy ciąg opowiadania.

Czyn nie tylko zostaje przez obu potencjalnych sprawców — mężczyzn (Józefa i Jarosława) — przeniesiony na figurę żeńską, Zenobię; więcej — zostaje opowiedziany w konwencji późnoantycznej historii *Zenobia, the Queen of Palmyra*. Opowiadanie kończy się triumfem literatury, wieńczącym wyrafinowaną grę wielorakich intertekstualnych związków, której niepotrzebna jest rzeczywistość pozatekstualna. Konsekwentnym zakończeniem opowiadania jest więc afirmacja bytu poetyckiego zawarta w cytacie: „Et pourtant je sais, je sais que j'ai des ailes!” (s. 188).

Alegoria mordu na pięknym księciu Jurze umożliwia wszak inny jeszcze, w pewnym sensie przeciwstawny sposób odczytania. Jak już wspomnieliśmy, metafora śmierci jest kluczowa dla pojęcia miłości homoseksualnej, zwłaszcza w okresie modernizmu. Niemożność spełnienia aktu homoseksualnego domaga się zniszczenia obiektu miłosnej tęsknoty. Akt homoseksualny jest możliwy tylko na granicy sadystycznego

zniszczenia. Opowiadanie Iwaszkiewicza potrafi jednak zrealizować homoseksualne pożądanie na skraju życia i śmierci jedynie poprzez projekcję tego pożądanego na kobietę — Zenobię. Przejmuje ona męską skopofilską perspektywę, staje się istotą androgyniczną, która urzeczywistnia czyn. Przyjęta tu za punkt wyjścia autotematyczna *Scena XIV* bezpośrednio mówi o przeniesieniu homoseksualnej skopofilskiej perspektywy na Zenobię:

Pewnego dnia Jura przyjął go u siebie w łazience: kąpał się był — i właśnie wycierał swe ciało mieszaniną soli i wody kolońskiej. Zaróżowione kształty mięśni dziwnie pięknych olśniły go zupełnie. Nie mógł sklecić trzech słów; a przy tym ciągle owa myśl o Zenobii. Jakby reagowała ona? [s. 170]

W późniejszym opowiadaniu *Wieczór u Abdona* z 1922 r. Iwaszkiewicz przedstawi podobną fantazję homoseksualną w sposób znacznie mniej zawoalowany. Zasadnicza problematyka utworu łączy się ściśle z *Zenobią Palmurą*. Mamy tu już tylko trzy figury. Przestrzeń akcji jest zamknięta. Abdon, główny bohater, któremu autor nadał cechy autobiograficzne, jest centralnym ośrodkiem homoseksualnej imaginacji. Dokonuje tymczasowej jedynie projekcji swego homoseksualnego pożądanego wobec młodszego Michasia, przenosząc je na figurę żeńską — Herminę.

Hermina mówi:

— Czuję, prowadząc rękę po ramionach jego, po mięśniach rąk, po bladym grzbiecie — czuję pulsowanie krwi. Krwi dla mnie rwącej, dla mnie bijącej, dla mnie płynącej [...]. Więc krew. Abdon nachyla się. Przykłada ucho do ciała Michasia [...]. Obejmuje go: o, Michasiu. [...]

Więc krew. Nóż zaciska powoli w dłoni. Palcami obejmuje szyję tętniącą czerwoną posoką, kark pełen pożądliwych mięśni. Tra-tach. Tra-tach. Głucho. To przeraźliwe uczucie rozstępowania się miękkiej masy ciała pod ostrzem. Obraca nóż w ranie i pełno już ma tej chluszczącej, przyjemnie ciepłej posoki w dłoniach, na ustach, na trzosach [s. 234].

Sadystyczne zniszczenie obiektu miłości jest całkowicie imaginacją Abdona. Brutalna ekspresywność mordu seksualnego ulega niejako złagodzeniu, kiedy na zakończenie pada sugestia, że był on jakby wyzwoleniem sprawcy z homoseksualnego pożądanego — ku heteroseksualności: „I szukać poczyna białego ciała Herminy”.

Koniec opowiadania jest uogólnieniem: eksplozję sadystycznej homoseksualnej imaginacji należy rozumieć jako akt samowyzwolenia głównego bohatera. Teraz Abdon potrafi już odejść.



Gdyby zreasumować cechy pisarstwa homoseksualnego w obu tekstach, to jego głównym wyróżnikiem jest namiętne pożądanie męskiego ciała, prowadzące do zniszczenia obiektu miłości. Ta namiętność jawi się jako akt skopofilii, przy czym widoczne w obu tekstach „sublimujące” przesunięcie pożądającego „ja” z mężczyzny na kobietę może być rozumiane nie tylko jako oznaka sublimacji, której wymaga kultura: w *Wieczorze u Abdona* bohater odstępuje co prawda kochance rolę przedmiotu pożądania, ale tylko tymczasowo. Owo przesunięcie jest także symptomem nieuchronnej zamiany ról — męskiej na kobiecą — skoro tylko mężczyzna ujawni swe pożądanie. Dlatego właśnie, kiedy zostanie ujawnione, może z łatwością zostać przeniesione z powrotem z kobiety na mężczyznę. W obu opowiadaniach mamy do czynienia z przesunięciem figur żeńskich i męskich: opanowane żądzą stają się czymś w rodzaju istot androgynicznych. Zmienna jest jednak nie tylko figura pożądającego, lecz także pożadanego mężczyzny. Szczególnie silnie uwidacznia się to w *Zenobii Palmurze*. Jak już wspominaliśmy, Jura i Józef są figurami, w których odbija się homoseksualna imaginacja. Jura — dekadenski esteta, typ utrzymany w tradycji Oscara Wilde’a, przypominający androgynika, i Józef — zdrowy, młody człowiek ze wsi (tradycja whitmanowska). Jeśli więc obydwa typowe obiekty homoseksualnego pożądania wprowadza się jako potencjalnych aktantów interakcji homoseksualnej, nie może dojść do czynu, ponieważ w seksualnie umotywowanej grze ról brakuje w istocie tego drugiego, pożądającego podmiotu — zostaje on zepchnięty, w efekcie sublimacji sprowadzony do roli piszącego. Bohater ucieleśnia skopofilskie, nieustannie ponawiane spojrzenie, mówiąc inaczej: staje się samą homoseksualną imaginacją. Opowiadanie okazuje się aktem artystowskim.

*Wieczór u Abdona*, w którym gra projekcji zostaje uproszczona, a homoseksualna imaginacja przedstawiona bardziej bezpośrednio, kończy się odejściem osoby pożądającej. Wraz z tym rozstaniem dochodzi do wyartykułowania centralnego aspektu sublimującej gry erotycznej. Ewokowana, zabarwiona homoseksualnie namiętność, znajduje swój wyraz w nostalgicznym — zwłaszcza w *Zenobii Palmurze* — opisie utraconego czasu dojrzewania.

Powróciły mu wraz z tym załatwianiem sprawy płciowej dziecinne a głębokie tęsknoty. Leżąc, widział przez okno dach i komin sąsiedniego budynku, a nad nim gwiazdy: gwiazdy widywał, gdy mając czternaście lat, sypiał na dworze. Chciało mu się owych

czasów [...]. Zapach bzów wilgotnych, ziemi, świeżej spermy i ów ruch wężowy Zenobii, prześlizgującej się przez mokre gałązki. Zenobia wysoka, bardzo wysoka, z hełmem płowych włosów. Głos jej niski odzywa się wśród krzaków [s. 164–165].

W tym nostalgicznym wspomnieniu rzuca się w oczy, że seksualne pożądanie jest zamknięte w sobie i odnosi się samo do siebie; następuje zespolenie z naturą, a ewentualny partner seksualny jest postrzegany jako istota androgyniczna („wysoka, bardzo wysoka, z hełmem płowych włosów”). Inicjacja seksualna w idyllicznym dworze jest wolna od poddanej ustalonym regułom gry ról — zarówno motywowanych seksualnie, jak i społecznych.

Ewokacja niespełnionego pożądania homoseksualnego — wraz z takim nostalgicznym wspomnianiem utraconego czasu jako okresu nie przypisanej do określonych ról (falokratycznej) homoseksualnej seksualności — mieści się w dominującym nurcie pisarstwa Iwaszkiewicza tamtego czasu — pożegnania z idyllą, z utraconymi stronami na Ukrainie i egzystencją estetyczną.

### Spojrzenie realistyczne i seksualne wtajemniczenie

Opowiadanie *Wieczór u Abdona* kończy się odejściem głównego bohatera, choć cel tego odejścia pozostaje nieznyany. W takich opowiadaniach z lat trzydziestych, jak *Przyjaciele*, *Nauczyciel*, *Zygfryd*, znajduje się opis tego, co działo się później. Bohaterowie są teraz w innej, zmienionej sytuacji życiowej w porównaniu z tymi, którzy występowali w modernistycznej prozie „poetyckiej” okresu powojennego. Znika naturalność wspólnego przebywania rówieśników — w to miejsce pojawia się skomplikowana gra ról: znacznie starszego, pożądającego mężczyzny i mniej lub bardziej naiwnego młodzieńca. W opowiadaniach dominuje dystans. Homoseksualność nie jest już literackim wyzwaniem wobec tekstu, staje się tematem psychologicznym, ukazywanym przez akcję. Sylwetki bohaterów nabierają wyrazistości, my jako czytelnicy (wraz z narratorem) znajdujemy się poza historią. Dokonała się zmiana stylu. Zwłaszcza wczesne opowiadanie *Przyjaciele* hołduje modelowi psychologicznego realizmu. Powstaje pytanie, co wynika z tej zmiany dla naszej problematyki?

Po pierwsze — znaczący przyrost samej zawartości tematycznej. Homoseksualność zostaje umiejscowiona na mapie określonych zjawisk społecznych. W tej konkretyzacji daje o sobie natychmiast znać także ten

element tematyczny, którego brakowało we wczesnych opowiadaniach: odrzucenie społeczne. Szczególnie akcja opowiadania *Nauczyciel* — odkrycie homoseksualnych skłonności nauczyciela domowego i w konsekwencji jego natychmiastowe zwolnienie — wprowadza nas w problematykę represji seksualnych. Dokładne przyjrzenie się sposobowi potraktowania tego problemu, zwłaszcza w długim opowiadaniu *Przyjaciele*, dowodzi jednak, że nie o interwencjonizm tu chodzi. W drugiej fazie twórczości Iwaszkiewicz wyraźnie unika emancypacyjnego przesłania, jakie musiałby przyjąć, gdyby represja stała się tematem głównym. Ponadto, wbrew oczekiwaniom, analizowane tu opowiadania nie mają w zasadzie charakteru wyznania. Istotne dla naszych rozważań pierwsze z opowiadań, *Przyjaciele*, prawie zupełnie rezygnuje z cech autobiograficznych. W dwóch pozostałych mamy wprawdzie układ trójkąta, przy czym „ten trzeci”, wyposażony w znamiona autobiograficzne, jest przede wszystkim medium obserwatora — dzieje się tak zwłaszcza w *Zygfrydzie*. W *Nauczycielu* narrator — choć znajduje się bliżej erotycznej interakcji — zostaje jednak zneutralizowany przez wczesnomłodzieńczy brak doświadczenia chłopca, który opowiadając wspomina skandal z homoseksualnym nauczycielem.

Co zatem chroni Iwaszkiewicza, jeśli nie przyjmuje on rzeczywistej intencji emancypacyjnej względnie konfesyjnej, przed ześlizgnięciem się w czystą „egzotykę” swych tematów? Aby odpowiedzieć na to pytanie, przypomnijmy krótko Tadeusza Brezę: w latach trzydziestych stanął przed tym samym zadaniem co Iwaszkiewicz. Chodziło o to, by unikając prywatnego bądź społecznego zaangażowania, wprowadzić tematykę homoseksualną do tekstu literackiego. Rozwiązał tę trudność, próbując w *Adamie Grywaldzie* z jednej strony pojąć na nowo psychologię homoseksualisty (bez rozwijania jednak *explicite* dyskursu psychologicznego, który bierze pod uwagę rezultaty współczesnej dyskusji fachowców, takich jak Adler); z drugiej — łącząc tę nowoczesną perspektywę psychologiczną z jeszcze nowocześniejszą psychologiczną narracją. Ujęcie Iwaszkiewicza w *Przyjaciółkach* jest zaskakująco bezpośrednie: właściwie nie ma tam prób estetyzacji procesu narracyjnego, jak np. u Prousta, do którego stale odwołuje się powieść Brezy. Integracja tematyki homoseksualnej na płaszczyźnie niejako nadrzędnej (płaszczyźnie narracji lub interpretacji) dokonuje się przy użyciu innych środków. Iwaszkiewicz włącza problematykę homoseksualności do głównego tematu swego dzieła, włącza ją w relację sztuki i życia. W ten

sposób osiąga najwyższy z możliwych stopień intensywności problemu. Uogólnieniu tej szczególnej kwestii życiowej dobrze służy wspomniany wybór aktantów — w *Przyjaciolach*, *Zygrydzie*, a także w większości późniejszych opowiadań mamy do czynienia z pożądanym, starzejącym się mężczyzną przeciwstawionym niedoświadczonemu chłopcu. Gra ról może stać się alegorią przeciwieństwa sztuki i życia. Pomaga w tym typologia gry ról z jej nieprzebranymi możliwościami.

Pederastyczny wariant związku homoseksualnego stanowi, począwszy od przełomu wieków, kiedy to aktywnie nawiązywano do kultury greckiej, jedno z głównych autopredstawięń pożądania homoseksualnego (A. Gide, T. Mann, S. George). Dwa jego najważniejsze elementy to estetyzacja pożądania — rzut oka na urodziwego młodzieńca — i paradoksalna inicjacja: naturalny młodzieniec jest wtajemniczany przez starszego mężczyznę w inne, wyższe (sztuczne) życie, a starszy mężczyzna przy pomocy tego aktu inicjującego stara się jednocześnie przebić przez szklaną ścianę sublimacji — stąd paradoks.

Interesować nas będą już jednak tylko te przeobrażenia homoseksualnej problematyki życiowej, które wpisują się w ogólną dyskusję o kulturze i sztuce. W opowiadaniach *Przyjaciele* i *Zygryd* włączenie tej szczególnej tematyki w ogólną odbywa się, jak należało oczekiwać, najpierw jako sublimacja homoseksualności, przy czym samo zjawisko sublimacji w obydwu opowiadaniach traktowane jest bardzo odmiennie.

*Zygryd* opisuje pragnienie wyrwania się młodego akrobaty (Zygryda) z jego naturalnego środowiska życiowego. Następuje to przez kontakt ze sztuką. Spotkanie z nią nie jest czymś spontanicznym, wynika z sublimującego aktu, spowodowanego niejasną homoseksualną fascynacją starego mężczyzny, który wprowadza Zygryda we własny świat kultury. Spotkanie ze sztuką kończy się tragedią. Zygryd traci swą wewnętrzną pewność i pada ofiarą śmiertelnego wypadku. Homoseksualny „subtekst” redukuje się do niewyraźnej, ogólnej erotyzacji biegu zdarzeń. Wewnętrzną konsekwencją sublimacji jest wzmocnienie postawy skopofilskiej. Pożądliwe spojrzenie starego — w dramatycznym spiętrzeniu podczas obserwacji śmiertelnego wypadku — przynosi śmierć również jemu, podwaja się niejako w jednoczesnym spojrzeniu narratora, trzeciej figury. Nic dziwnego, że to opowiadanie Iwaszkiewicza stało się tak znane. Nie wymaga ono homoseksualnego sposobu odczytania sublimacji.

We wcześniejszym opowiadaniu *Przyjaciele*, co może wydać się zadziwiające, dochodzi do konsekwentnej i udanej sublimacji. Iwaszkiewicz

osiąga to przede wszystkim przez inną dyspozycję figur, a tym samym — relacji między nimi.

Obiekt pożądania, chłopiec nazwiskiem Achilles Korecki, jest pod względem psychologicznym i socjologicznym typową postacią dla dekadentkich wyższych sfer w nowej Polsce po 1918 r. i zdecydowanie nie ma nic wspólnego z naturalnością czy pierwotnością Zygryda. Imaginacja homoseksualna z reguły preferuje obraz idylliczny, zwłaszcza gdy stara się przedstawić obiekt pożądania. Tu idylla zostaje przeniesiona na sytuację historyczną, a tym samym poddana wewnętrznemu przeobrażeniu. W sposób typowy dla przedstawiciela powojennej generacji Achilles odrzuca wszelką tradycję i odpowiedzialność. Jednocześnie, jako potomek wysadzonej z siodła ukraińskiej szlachty, nie jest jednak zdolny do samodzielnego kształtowania własnego życia. Coraz bardziej uzależnia się od konsumpcyjnych marzeń „złotej młodzieży”, na których urzeczywistnienie nie może sobie pozwolić. Staje się dekadentem, którego specyficzny cynizm i amoralność złożą się na postawę nowego człowieka — faszysty. Jego ideologiczny obraz świata wyrasta nie z refleksji politycznej, lecz ze swoistej płytkiej sentymentalności. Nie jest to figura, z którą chciałby się utożsamiać empatyczny czytelnik. Podobnie jego starszy partner Wolff — przedsiębiorca i znawca sztuki — nie wywołuje empatii. Taki właśnie zdystansowany, zobiektywizowany opis głównych aktantów narzuca polityczny przede wszystkim sposób odczytania, któremu tematyżacja homoseksualności — dla niedoświadczonego czytelnika zauważalna i tak dopiero pod koniec lektury — ani na chwilę nie odbiera racji bytu. Prywatny dramat stale nosi cechy społeczne. Opowiadanie nie kończy się patetycznym listem Wolffa, poprzedzającym samobójstwo, lecz opisem zachowania spadkobiercy — Achillesa. Interesować więc nas teraz będzie analiza dramatu psychicznego.

Tematem opowieści jest próba zbudowania przez Wolffa związku z młodym Koreckim. Wolff usiłuje sublimować swe homoseksualne pożądanie w typowym paradoksalnym dążeniu do poświęcenia się i wtajemniczenia innego we własny świat. Czyni to, z jednej strony, pragnąc uczestniczyć w nowym, reprezentowanym przez młodzież stylu bycia, z drugiej strony, wciągając młodego Koreckiego w swój świat sztuki (antyku, renesansu). Ale sublimacja nie rozbija się o tę nierozwiązywalną sprzeczność, która jest wyrazem pękniętej homoseksualnej tożsamości. Wewnętrznym motorem opowiadania staje się inny temat: historia uwiedzenia materialnego, rosnąca zależność finansowa Korec-

kiego od jego starszego przyjaciela. Jest ona opowiedziana bardzo lapidarnie, acz konsekwentnie, i — opiera się sublimacji. Mamy zatem dwie historie uwiedzenia. Historia sublimacji (która wychodzi od Wolffa) wywołuje historię perwersji (której głównym ośrodkiem jest Korecki). O ile pierwsza służy skrywaniu przedstawianego stanu rzeczy, o tyle druga działa demaskująco. Wsublimowany powód seksualny, określający stosunek Wolffa do młodego człowieka, z całą otwartością ujawni się w „historii” Koreckiego. Rozwija się ona jako historia złamania tabu, czyli zamiany ról seksualnych. Korecki przejmuje w swej uwodzicielskiej grze rolę kobiety, staje się męską kurtyzaną, ponieważ nie kontroluje już swych pragnień dotyczących konsumpcji i prestiżu. Każę płacić za pożądanie. W konsekwencji tę zamianę ról ogarnia pojętym spojrzeniem nie mężczyzna, lecz kobieta — Jadzia, która intuicyjnie porównuje Koreckiego ze sobą. Jest kochanką Koreckiego i jednocześnie utrzymanką starszego jegomościa.

- Słuchaj, a czybyś ty nie mógł naciągnąć Wolffa na większą sumę?
- Wiesz, ty masz pomysły. I tak mnie ciągle gdzieś zaprasza i płaci za mnie [...].
- No i cóż takiego? Skoro on ma.
- Gdybyśmy brali od każdego tylko dlatego, że on ma...
- Ja biorę u tego starego, ile się tylko da.
- No, oczywiście, to twoje uczciwe źródło dochodów [s. 72].<sup>2</sup>

Korecki przejmuje potem aktywnie rolę kurtyzany. Manifestując ją otwarcie wobec Wolffa, uniemożliwia zarazem sublimację w historii tamtego:

- Achilles przesiadł się na kanapę obok Wiesława i pocałował go mocno w usta. Wiesław Wolff odepchnął go, wstał z kanapy i przechadzał się przez długą chwilę po pokoju. Ostatecznie powiedział pierwszych parę słów Achilles:
- Co ci jest?
- Nic. Pomyliłeś się [s. 121].

Jedną z formalnych zalet opowiadania jest to, że przedstawiając historię Wolffa i Koreckiego posługuje się ono prawie wyłącznie dialogiem. Tym silniejsze wrażenie wywołuje jedyne działanie homoseksualne: pocałunek kupionego kochanka. Powoduje on samobójstwo Wolffa. Ale nawet w obliczu własnej śmierci nie udaje mu się już próba

<sup>2</sup> Opowiadanie *Przyjaciele* cytuję według wydania: J. Iwaszkiewicz *Opowiadania*, t. 2, Warszawa 1979.

sublimującego usprawiedliwienia poprzez samooskarżenie o demoralizujący wpływ estetyki na chłopca, o sprowokowanie jego postawy egocentrycznej: „Etyka twoja głęboko podkopana została przez moją estetykę” (s. 127).

Wolff drze na strzępy wyjaśniający list pożegnalny do Achillesa. Niepełniony akt miłości homoseksualnej, który w historii chłopca wyraża się jako grymas perwersji, miłości za pieniądze, w sublimującej historii życia Wolffa może się zrealizować jedynie jako niewytłumaczalny, ale już nie wysublimowany akt śmierci. Ale tego silnego przeżycia egzystencjalnego, w którym Eros spotyka się z Tanatosem, nasza historia nie opowiada. Samobójstwo nie zostaje przedstawione. Opowiadanie do końca odmawia empatycznego wejrzenia w serce swego tragicznego bohatera.

Tego dystansu nie należy odbierać jako oznaki tłumienia ewentualnych skłonności homoseksualnych autora. Celem naszym nie jest bowiem zrozumienie pożądania homoseksualnego, lecz obiektywizacja jego sublimacji. Jej osiągnięcie, czyli w tym przypadku jednocześnie jej ujawnienie, należy docenić tym bardziej, że dokonuje się ono w ramach dyskusji estetycznej, tzn. tej dyskusji, która ma charakter zasadniczy i przewija się w całym dziele Iwaszkiewicza.

Podjęta przy tym próba połączenia homoseksualności, sublimacji i estetyzacji bytu jest o tyle ryzykowna, że raz skutecznie przeprowadzona grozi narzucaniem interpretacji każdego innego, kolejnego akcesu na rzecz sztuki jako aktu sublimacji homoseksualnej. Pokrewni Iwaszkiewiczowi pisarze, tacy jak Tomasz Mann, André Gide czy Marcel Proust, mają silną świadomość niebezpieczeństwa, jakie niesie tematyka homoseksualna i jej estetyczna sublimacja — jawi się ona u nich jako granica sztuki, poza którą nie ma już miejsca na samoorganizujący się, posłuszny imaginacji autora tekst artystyczny. Przeciw przyznaniu się do homoseksualności przemawia nie tyle nawet strach przed końcem świata mieszczańskiego, ile strach przed końcem sztuki. Przede wszystkim Mann i Proust stanąwszy wobec tego dylematu wybrali takie sposoby sublimacji, które tylko po analizie można rozpoznać jako sublimację. Egzystencja sublimująca jest egzystencją nostalgiczną. Jeśli porównać *Śmierć w Wenecji* Manna z *Przyjaciółmi* Iwaszkiewicza, widać wyraźnie, jaka może być inna droga. *Śmierć w Wenecji* pozostaje w granicach sublimacji, a empatyczny czytelnik bierze w niej udział. *Przyjaciele* unikają wszelkiej formy identyfikacji. Typowy dla Iwasz-

kiewiczza impresjonistyczny, sensualny sposób przedstawiania (*Brzezina*) ustępuje tu przed swego rodzaju protokołem z rozmowy. Znika ponadto możliwość odczytania autobiograficznego. W przeciwieństwie do figur artystów z innych opowiadań czy powieści, Wolff nie jest sobowtorem autora. Swoistość naszego opowiadania polega na artystowskim przemieszaniu bliskości i dystansu. Otrzymujemy coś w rodzaju homoseksualnych *liaisons dangereuses*, które jednak w rezultacie protokolarnego obiektywizowania uczuć sytuują się niekiedy w pobliżu powieści społecznej, co sprawia, że tracą swą artystowską kunsztowność. Figury z zewnątrz: ksiądz i nauczyciel domowy Gallieni oraz powiernica Wolffa Janiszewska, przydają opowiadaniu drażniącego sentymentalnego względnie moralizującego posmaku i przyprawiają je o cień prowincjonalności.

W późniejszej twórczości Iwaszkiewicz już nie podąża tą drogą obiektywizowania sublimacji. *Przyjaciele* to w sumie utwór w jego twórczości marginalny. Analizując *Zygryda* wskazaliśmy już na powrót do sublimacji. Iwaszkiewicz zostanie przy niej również w trzeciej i ostatniej fazie swego homoseksualnego pisarstwa — po 1956 r.

### Triumf rezygnacji i erotyzm ciała męskiego

Wśród późnych utworów Iwaszkiewiczza zdumiewająco licznie występują teksty, które zachęcają do homoseksualnego sposobu ich odczytania. Dedykacje dla zaprzyjaźnionych pisarzy, jak Jeleński (w *Sérénité*) czy Andrzejewski (w *Psyche*), dopuszczające homoseksualne asocjacje, metaforyczne tytuły: *Tatarak* — nawiązanie do *Calamus* Whitmana lub *Czwarta symfonia*, która w związku z rosyjską osnową akcji każe myśleć o Czajkowskim — tego rodzaju znaki w tekstach stają się drogowskazami w lekturze późniejszych opowiadań, które zdają się sugerować mniej lub bardziej otwarcie homoseksualny sposób odczytania. To oznacza, że teksty zawierają znaki, wykraczające poza poszczególny motyw czy nawet temat i umożliwiają taką (choć nie tylko taką) lekturę całości, lekturę, która za punkt wyjścia przyjmuje stawianie pod adresem tekstu pytań homoseksualnych.

W ostatniej fazie robi duże wrażenie nie tylko mnogość opowiadań homoseksualnych — obok już wymienionych wypada dodać jeszcze *Mefisto-Walca* i *Martwą pasiekę* — lecz także różnorodność ujmowania i przetwarzania tej tematyki. Cechą wspólną pozostaje przy



tym rezygnacja z poddawania homoseksualności osądowi społecznemu bądź psychologicznemu, z traktowania opowiadań jako aktu służącego emancypacji uciskanej mniejszości. Iwaszkiewicz ani przez chwilę nie uważa się za rzecznika oświaty seksualnej na wzór na przykład Boya–Żeleńskiego. Homoseksualność u Iwaszkiewicza to coś, co po prostu jest i nie chce, ani nie musi podlegać jakiejś integracji. W rozmaitych portretach psychologicznych geneza homoseksualności zostaje całkowicie pominięta. Tu tkwi jedna z najsilniejszych różnic między tekstami Iwaszkiewicza a emancypacyjnymi obrazami w literaturze zachodnioeuropejskiej czy amerykańskiej tego okresu. Mniej natomiast różnią się owe teksty od utworów literatury polskiej, w której jednak tzw. *coming-out-literature* daje o sobie znać dopiero pod koniec lat siedemdziesiątych.

Gdyby stosunek Iwaszkiewicza do homoseksualności opisywać typologicznie, to można dostrzec, że jest on osadzony w podwójnej tradycji, która w drugiej połowie XIX wieku objawia się w zmiennej postaci, a w obu wersjach pojmuje egzystencję homoseksualną jako przeciwieństwo panującej kultury — jako coś, co nie podlega integracji. Owa inność może się sublimować w postawie pasywnej, cierpiętniczej (Czajkowski, Andersen) lub wyzywać się w heroizmie (Verlaine, Rimbaud), jako protest, jako jedyna godna akceptacji forma bytu w obliczu ogólnego wyobcowania kultury w okresie moderny. W swym późnym dziele Iwaszkiewicz opisuje — w nawiązaniu do tych pozostających względem siebie w paradoksalnym związku tradycji — pewien arcyinteresujący ruch wahadłowy: tam, gdzie homoseksualna figura ma swoją historię, homoseksualne predyspozycje domagają się interpretacji w kontekście opisanych zdarzeń (*Mefisto–Walc* czy *Czwarta symfonia*), ujawnia się wyraźny związek z pierwszą, pasywną, sublimującą tradycją. Natomiast tam, gdzie homoseksualność pojawia się tylko jako moment, impresja, uwidacznia się tradycja witalistyczna, odarta już jednak w znacznej mierze z patosu heroicznego protestu. Homoseksualność u Iwaszkiewicza nie ma w istocie charakteru skandalizującego w znaczeniu łamania tabu.

Najdalej w kierunku przetwarzania homoseksualnej biografii w główny temat opowiadania zmierza *Czwarta symfonia*. Porównywalna koncepcja ujęcia tematu występuje tylko jeszcze w *Przyjaciolach*. W opowiadaniu *Mefisto–Walc* homoseksualność, czy też homoseksualne uwiedzenie młodego pianisty z prowincji, stanowi raczej drastyczne, przy-

pominające Przybyszewskiego kulisy dramatu duszy (Sztuka i Zło) niż właściwy temat utworu. Opowiadanie *Czwarta symfonia* nawiązuje do XIX wieku nie tylko przez swój stosunek do homoseksualności; także w wyborze tematu i w sposobie opowiadania. Iwaszkiewicz unika wszelkich formalnych komplikacji. Oparte na wspomnieniach opowiadanie idzie tropem prostego, ujętego w kolejne sceny opisu życia. Unika się komplikacji związanej z aluzyjnością fikcji wobec autentycznego losu Czajkowskiego — często opisywanego w biografistyce homoseksualnej — wyciszając jak gdyby asocjację przez użycie neutralnego imienia. Odstąpienie od przyjęcia losu Czajkowskiego za podstawę powieści bierze się nie z niechęci do uniknięcia zawikłań narracyjnych — ma ono swoje źródło w próbie zgoła nie tragicznej interpretacji losu homoseksualisty. W pierwszej, dłuższej części opowiadania Iwaszkiewicz uderza jeszcze w melodramatyczny ton, właściwy dla powieści o Czajkowskim, opisuje fatalny *coming-out* kompozytora Pieti, który kończy się zaledwie trudnym do zatuszowania skandalem towarzyskim, ale nie śmiercią bohatera. Część druga opowiada o kuracji egotycznego bohatera po emocjonalnym wstrząsie. Nie chodzi więc już o pragnienie śmierci, w którym jak wiadomo sublimuje się homoseksualne pożądanie, lecz odwrotnie: o odzyskanie zdolności sensualnego przeżywania innego jako cielesnego *vis-à-vis* — zdolności, która w rezultacie odtrącenia Pieti przez księcia została utracona. Niespodziewane rozwiązanie sytuacji tragicznej dokonuje się za sprawą swego rodzaju sobowtóra. Księcia Talię, opisanego jako dandysa z rosyjskiej arystokracji, w drugiej części zastępuje Wasia, chłopiec z ludu. W swej cielesnej prezencji są sobie równi. Podczas gdy charyzmatyczne oddziaływanie Talii w pierwszej części jest ostatecznie jedynie aktem narcystycznym, to cielesność Wasi jest w swych odniesieniach naturalna. Wasia należy do łaźni, będącej według Uspienskiego i Lotmana szczególną czy też graniczną sferą kultury, i znajduje się niejako poza podziałem na role seksualne. Jego cielesna, erotyczna gotowość przyjęcia chorego Pieti i zajęcia się nim prowadzi do restytucji osobowości kompozytora jako artysty i członka społeczeństwa. „I ożeniłem się z Zulą, i jestem bardzo szczęśliwy. *Czwartą symfonię* spisałem i posłałem do Petersburga” (s. 135).<sup>3</sup> Opowiadanie nie pozostawia wątpliwości co do powodzenia owej restytucji; kończy

<sup>3</sup> Opowiadania *Czwarta symfonia* i *Sérénité* cytuję według wydania: J. Iwaszkiewicz *Opowiadania*, t. 6, Warszawa 1980.

się bowiem stwierdzeniem: „I nad jezioro też już nigdy nie chodzę” (s. 135). Jezioro oznacza tu miejsce, do którego wiedziony swym niegdysiejszym homoseksualnym pożądaniem dawny „ja” docierał po to, by obserwować kąpiącego się Wasię. Można by tu stawiać zarzut, że wyłączenie jest niebezpiecznie całkowite. Ale Iwaskiewiczowi nie chodzi w tym opowiadaniu bynajmniej o apologię stanu, w którym pożądanie seksualne zostaje przewyciężone. Cytowana wypowiedź nie pada zresztą z ust stojącego na zewnątrz narratora, lecz samego „ja”, które napomykając negatywnie, zaprzeczając homoseksualnej przeszłości daje wyraz nie tyle jej przewyciężenia, ile raczej udanej sublimacji. Ta uwaga końcowa znów obiektywizuje naszą figurę—„ja” i stwarza czytelnikowi możliwość dystansu.

Pozostaje pytanie, jak należy odczytywać to pojednawcze opowiadanie o sublimacji pożądania homoseksualnego, jeśli się wykroczy poza świadomość zobiektywizowanej w nim figury—„ja”? Dwa następujące sygnały rozstrzygają w moim przekonaniu o sposobie lektury: wspomniany już przełom w oczekiwaniach czytelnika, który dzięki dziewiętnastowiecznemu sztafażowi nastawia się na przeżycie tragedii — przełom osiągnięty przez nie-tragiczne rozwiązanie losu homoseksualnego artysty — oraz pojawienie się naturalnej cielesności w osobie chłopca z ludu. Sublimacja jako odzyskanie siły kreacyjnej staje się możliwa, jeśli homoseksualna żądza, która w istocie się z niej bierze, zostanie zaspokojona w rezultacie sensualnego spotkania z ciałem innego — innego mężczyzny — ale też jednocześnie nie rozwine się w historię. Akt ten odbywa się niejako na marginesie kultury (łaźnia) i nie wnika w jej sferę. Zewnętrzność w wizerunku nienaruszonego, cielesnego bytu Wasi jest zarazem naturą, tak że kulturalny akt sztuki i ożenku nie staje w opozycji do natury, lecz podąża jej śladem. Spotykają się tu dwie wymienione tradycje homoseksualnego samopoznania, mianowicie tradycja przewyciężania innego, zewnętrzności kultury, czyli sublimacja, oraz tradycja heroicznego spotkania z innym. Pogodzenie tych tradycji nie jest stanem, lecz doświadczeniem samego siebie, w świetle którego los homoseksualny daje się opowiedzieć nie tylko jako (tragiczna) historia, lecz także jako historia wielokrotna, tzn. w dużej mierze znaczeniowo otwarta.

Tak silnie tu przez nas podkreślane znaczenie zamkniętej w sobie czystej cielesności innego mężczyzny, który pojawia się jako moment, ale nie daje się wciągnąć w historię, znajduje potwierdzenie w lekturze pozosta-

łych opowiadań Iwaszkiewicza z tego okresu. Cieleśność spełnia w nich jednak rozmaite funkcje. „Idylliczne”, pojednawcze rozwiązanie losu artysty, takie jak w *Czwartej symfonii*, już się nie powtórzy. W *Tataraku* czy *Psyche* zmysłowe postrzeganie ciała mężczyzny jest możliwe już tylko jako doświadczenie graniczne (doświadczenie śmierci); ciała innego doświadcza ponadto nie mężczyzna, lecz kobieta. Właściwym *pendant* do *Czwartej symfonii* jest poświęcone Jeleńskiemu opowiadanie *Sérénité*. W swej poetyce i przedmiocie oba opowiadania są sobie przeciwstawne. *Czwarta symfonia* rozwija się z opowieści zamkniętej, stanowi *education sentimentale* o charakterze historycznym i dopiero wraz z pojawieniem się naturalnej cieleśności przechodzi w inne, otwarte opowiadanie. To pęknięcie powtarza się też na płaszczyźnie poetyki. *Sérénité* mówi natomiast o braku mobilności, nieistotności działań i zdarzeń (*Tout passe / Rien ne change*) w obliczu „niezmiennej nicości” i pojmuje owo zatrzymanie jako „zachwycającą sérénité”. *Sérénité* rozwija się jako otwarte, impresjonistyczne, oparte na wspomnieniach opowiadanie, które ogarnia umiejscowione obok siebie Niegdyś i Teraz. Zawiera bezpośrednie odniesienie do Prousta (s. 297). Tak jak w *Czwartej symfonii*, mamy tu podwójną figurę: Witka i Diego — o podobnie oszałamiającej cieleśności, jak w przypadku Wasi i Talii:

Diego przypomina mi ich swoją narzucającą się cieleśnością. Diego prawie zawsze chodzi w czerwonej, makowego koloru koszuli. Nasi przyjaciele nie byli tacy wulgarni. Czyli raczej nasz przyjaciel... [s. 301].

Podwójna figura Witka i Diego nie funkcjonuje jednak w *Sérénité* jako para przeciwieństw (dekadencja i naturalność). Witek i Diego są sobie równi. Jakkolwiek wspomnienie, które za sprawą otwartej formy listu, tzn. formy bezpośrednio przekazanej wiadomości, nabiera obowiązkowego charakteru, usiłuje traktować Witka jako historię wyjaśniającą, potrafi ostatecznie zreprodukować zaledwie dwa wyraziste obrazy cieleśności: Karola całującego Witka w plecy i Witka duszonego przez politycznych morderców z odkrytymi torsami:

kiedy Karol pocałował Witka w plecy między łopatkami, nie zastanawiałem się nad sensem życia [s. 318].

Jacyż to byli siłacze ci dwaj chłopcy! Zerwali z siebie koszule, to było latem, i widziałem, jak go dusili zatknąwszy mu usta tamponem, żeby nie krzyczał [s. 323].

Cieleśność między Erosem i Tanatosem. Piękny byt cielesny na płasz-

czyżnie wspomianej przeszłości i terażniejszości nie działa wyzwolicielsko. Jest jakby pozazmysłowy, obecność innego przynosi tylko oszołomienie:

Diego wydał mi się aniołem w zbroi, poczułem, jak jego cielesność rozsadza czerwoną koszulkę i nie rozumiałem, czego ten anioł chce ode mnie [s. 308].

Narrator odpowiada na pytanie, co oznaczają te oszałamiająco piękne wizerunki mężczyzn, które narzucają się podmiotowi, niegdyś i teraz. Stają się znakiem śmierci, ale nie śmierci pięknego innego, jak we wczesnych opowiadaniach, lecz własnej śmierci. Jest to śmierć pożądliwego „ja”, które kiedyś niszczyło obiekt swego pożądania, teraz jednak, samo umierając zwraca innemu jego piękną cielesność. Stąd bierze się atmosfera pożegnania i zarazem spokoju, która określa tak trudny do zdefiniowania nastrój *Sérénité*.

W takiej interpretacji to opowiadanie staje się ostatnim możliwym punktem w historii sublimacji, która rozpoczęła się od wymagowanego zniszczenia pożądanego innego, następnie w *Przyjaciolach* sama się zobjektywizowała, po to by przynieść na koniec ostateczne wyzwolenie — przez śmierć pożądanego, który zawsze był i pozostał punktem wyjścia sublimacji.

*przełożył Andrzej Kopacki*