

Andrzej Wyrobisz

Odmieńcy i fałszerze

Przegląd Historyczny 99/2, 193-203

2008

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

R O Z P R A W Y

ANDRZEJ WYROBISZ
Uniwersytet Warszawski
Instytut Historii Sztuki

Odmieńcy i fałszerze*

Odmieńcy¹ — to w tym przypadku homoseksualiści. Malarze, rzeźbiarze, kompozytorzy, pisarze, poeci, o których wiadomo, że byli homoseksualistami lub których o to posądzano. A fałszerze — to ci historycy sztuki, literatury, muzyki, którzy pisząc biografie sławnych twórców przemilczają informacje o ich homoseksualizmie lub zgoła fałszują ich życiorysy tak, by przedstawić ich jako nie-homoseksualistów. To fałszowanie biografii celem ukrycia wiadomości o orientacji seksualnej bohaterów było i jest bardzo rozpowszechnione. Stosowane są przy tym różne metody.

Jedną z metod mających zapewnić milczenie na temat homoseksualizmu artystów jest wysuwany niekiedy postulat, aby badacze (i krytycy) sztuki zajmowali się wyłącznie analizą samych dzieł sztuki i literatury, a nie biografiami ich twórców. Postulat dający się zastosować — acz też nie bez zastrzeżeń — w odniesieniu do dzieł sztuki uważanych za asemantyczne, jak architektura lub niektóre utwory muzyczne, natomiast nie do przyjęcia w przypadku twórczości literackiej, malarskiej lub rzeźbiarskiej. Jego respektowanie oznaczałoby bowiem ograniczenie się wyłącznie do formalnej analizy dzieł sztuki, bez wnikania w ich treści. Trudno sobie przecież wyobrazić analizę młodzieńczej twórczości poetyckiej Mickiewicza nie zwracając uwagi na jego romans z Marylą Wereszczakówną, trzeciej części „Dziadów” nie znając przeżyć poety z okresu jego wileńskich studiów, „Sonetów krymskich” nie wiedząc o podróży Mickiewicza na Krym i możliwości poznania z autopsji tamtejszych krajobrazów, „Pana Tadeusza” poczynając od inwokacji („Litwo, Ojczyzno moja”...) aż po epilog („O czym tu dumać na paryskim bruku”...) zapominając o czasie i miejscu, w którym poeta to pisał oraz wszystkich jego przeżyciach i związanych z nimi tęsknotach. Nie można czytać ze zrozumieniem „W poszukiwaniu straconego czasu” Marcela Prousta nie znając życiorysu autora. Można analizować twórczość architek-

* Jest to nieco zmieniony i rozszerzony tekst referatu wygłoszonego 23 kwietnia 2006 na Uniwersytecie Warszawskim podczas sesji „Seksualność wyklęta” zorganizowanej przez studenckie koło naukowe „Filozofia współczesna, społeczeństwo, kultura”.

¹ Termin ten zapożyczyłem z książki niemieckiego historyka literatury Hansa Meyer a, *Odmieńcy*, Warszawa 2005 (tytuł niemieckiego oryginału: *Außenseiter*). Określeniem tym Meyer objął kobiety o nietypowych życiorysach, Żydów i homoseksualistów.

toniczną i urbanistyczną Michała Anioła nie odwołując się do wiedzy o jego orientacji seksualnej, ale nie da się tego czynić w przypadku jego rysunków. Nie da się interpretować malarstwa Van Gogha abstrahując od jego choroby psychicznej. Nie można zrozumieć genezy i ostatecznej postaci baletu „Harnasie” i opery „Król Roger” Karola Szymanowskiego nie znając kolei losów kompozytora. I nie można chyba analizować ostatnich symfonii Ludwiga van Beethovena nie pamiętając, że kompozytor stopniowo tracił słuch, co nie uniemożliwiało mu komponowania, ale nie pozwalało na dyrygowanie własnymi utworami.

Jest zatem oczywiste, że historyk sztuki, historyk muzyki, historyk literatury powinien znać biografie twórców i uwzględniać tę wiedzę w swoich badaniach. To zresztą z analizy dzieł można się dowiedzieć, jaka była orientacja seksualna artysty. Wprawdzie przestrzec należy przed zbyt pochopnym określaniem jako homoseksualisty każdego rzeźbiarza lub malarza tworzącego wizerunki pięknych nagich mężczyzn, bo często byli to twórcy niemający z homoseksualizmem nic wspólnego, a u swoich modeli poszukujący jedynie wzorów piękna. Istotne tu były wpływy filozofii neoplatonickiej bardzo popularnej wśród intelektualistów i artystów florenckich w XV w. (dzięki działalności założonej tam pod patronatem Wawrzyńca Medyceusza Akademii Platonskiej, której najwybitniejszym przedstawicielem był Marsilio Ficino), ale także i później, i w innych ośrodkach². Wedle filozofii neoplatonickiej istotę Boga i jego piękno możemy poznawać przez piękno ludzkiego męskiego ciała³. Zainteresowanie malarzy i rzeźbiarzy włoskiego renesansu i baroku pięknymi ciałami młodych mężczyzn mogło więc wynikać z ich poglądów filozoficznych, a nie z orientacji seksualnej. Ale są też utwory mówiące wprost o homoseksualizmie autora, jak np. poezje Federico Garcii Lorki, który właśnie w wierszach mówił o swojej seksualnej orientacji nie mogąc inaczej otwarcie tego wyrazić⁴. Także wiersze Konstandinosa Kawafisa mówią *expressis verbis* o homoseksualizmie autora⁵. Krzysztof

² E. Garin, *Cultura filosofica toscana e veneta nel Quattrocento*, [w:] *Umanesimo europeo e umanesimo veneziano*, wyd. V. Branca, Venezia 1963, s. 11–30; E. Panofsky, *Neoplatonicki ruch we Florencji i w północnych Włoszech. Bandinelli i Tycjan*, [w:] idem, *Studia z historii sztuki*, wybór J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 188–221 (tamże cytowana wcześniejsza literatura); idem, *Ruch neoplatonicki i Michał Anioł*, ibidem, s. 222–269 (pierwsza wersja tej rozprawy ukazała się w 1939 r. w *Studies in Iconology* tegoż autora); A. Kuczyńska, *Filozofia i teoria piękna Marsilia Ficina*, Warszawa 1970 (również odesłania do wcześniejszej literatury); A. Ziemia, *Artystyczne drogi Caravaggia. Nowatorstwo i dialog z tradycją*, [w:] *Caravaggio. Złożenie do grobu. Arcydzieło Pinakoteki Watykańskiej. Różne oblicza Caravaggionizmu. Wybrane obrazy z Pinakoteki Watykańskiej i zbiorów polskich*, Muzeum Narodowe w Warszawie, 1996, s. 33–35, 57 (o wpływie neoplatonizmu na Caravaggia).

³ A. Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique. Etudes sur la Renaissance et l'Humanisme platonicien*, Paris 1959, s. 289–298; V. L. Bullough, *Sexual Variance in Society and History*, New York 1976, s. 415–416; G. Dall'Orto, „Socratic Love” as Disguise for Same Sex Love in Italian Renaissance, [w:] *The Pursuit of Sodomy: Male Homosexuality in Renaissance and Enlightenment Europe*, wyd. K. Gerard, G. Hekma, New York–London 1989, s. 36–39, 43–45; A. Wyrobisz, „Wielki strach” w Wenecji i we Florencji w XV wieku i jego możliwe przyczyny, PH t. XCV, 2004, nr 4, s. 464.

⁴ A. Sahuquillo, *Federico Garcia Lorca y la cultura de la homosexualidad. Lorca, Dali, Cernuda, Gil-Albert, Prados y la voz silenciada del amor homosexual*, Stockholm 1986.

⁵ K. Kawafis, *Wiersze zebrane*, Warszawa 1992.

Tomasiak w interesującym eseju „Szuflada z podwójnym dnem”⁶ słusznie postuluje, aby badając utwory literackie sięgać do tego „drugiego dna”, pod którym kryje się często homoseksualizm pisarza, bo tylko w ten sposób będziemy mogli wnikliwie odczytać dzieła Wilhelma Macha, Jerzego Zawieyskiego, Jana Lechonia, Pawła Hertza, Marii Dąbrowskiej, Jarosława Iwaszkiewicza, Jerzego Andrzejewskiego, Juliana Strykowskiego.

Inną metodą kamuflowania homoseksualizmu artysty jest teoria aseksualności. Jak twierdzą dzisiejsi seksuolodzy, istnieje rzeczywiście spora grupa osobników aseksualnych. Ale nie można do niej zaliczać tych, o których wiemy, że prowadzili bardzo aktywne życie erotyczne jako homoseksualiści. Teorią aseksualności posługiwano się w sposób bezceremonialny w stosunku do Piotra Czajkowskiego, którego biografowie musieli wyjaśniać losy niefortunnego (i nigdy nie skonsumowanego) małżeństwa kompozytora z Antoniną Milukową oraz zupełny brak jakiegokolwiek erotycznego zainteresowania innymi kobietami. Rzeczywiście — w stosunku do kobiet Czajkowski był całkowicie aseksualny, odczuwał do nich fizyczny wstręt, czemu dawał wyraz w swych listach. Ale równocześnie — co jest także udokumentowane w listach i notatkach pamiętnikarskich — prowadził bujne życie seksualne, w którym partnerami byli młodzi chłopcy zarówno ze społecznego marginesu jak i najwyższych sfer⁷. Do teorii aseksualności sięgnął James Beck, autor monografii o Michale Aniele, w której osobny rozdział poświęcił seksualności tego artysty dowodząc, że Michał Anioł zachowywał całkowitą (lub prawie całkowitą) wstrzeźliwość seksualną⁸. Pozostaje to w sprzeczności z tym, co wiemy z różnych źródeł o bujnym życiu erotycznym Michała Anioła. Znamy przecież nawet imiona wielu jego seksualnych partnerów, przyjaciół, kochanków: Gherardo Perini, Antonio Mini, Piero d’Argento, Silvio Falcone, Piero Urbano, Simone, Francesco d’Amadore (Urbino), Andrea Quaratesi, Febo di Poggio, Cecchino de’ Bracci (ani jedno z tych imion nie pojawia się w książce Becka)⁹. I oczywiście Tommaso de’ Cavalieri, największa miłość Michała Anioła, być może — jak sądzą niektórzy — wyłącznie platoniczna, ale najbardziej żarliwa i namiętna, a przy tym doskonale udokumentowana zachowanymi listami Michała Anioła i Tommaso, adresowanymi do Tommaso miłosnymi sonetami pisanymi przez Michała Anioła, a także rysunkami, jakie Michał Anioł wykonywał specjalnie dla swego przyjaciela i kochanka, emanującymi erotyzmem, dla których Tommaso był najprawdopodobniej modelem¹⁰.

⁶ K. Tomasiak, *Szuflada z podwójnym dnem*, „Krytyka Polityczna” 2005, nr 9/10, s. 318–329.

⁷ Píše o tym A. Holden, *Tchaikowsky*, 1995 (polskie wydanie: *Piotr Czajkowski tragiczny i romantyczny*, Warszawa 1999). Vide infra.

⁸ J. Beck, *Three Worlds of Michelangelo*, 1999 (polski przekład: *Trzy światy Michała Anioła*, Poznań 2001, s. 148–159).

⁹ R. S. Liebert, *Michelangelo. A Psychoanalytic Study of His Life and Images*, New Haven–London 1983, s. 295–296, 299–302, 303–305; G. Bull, *Michelangelo. A Biography*, 1995 (polskie wydanie: *Michał Anioł*, Warszawa 2002, s. 56, 62, 154, 199–201, 285–292, 367–373, 433).

¹⁰ J. A. Symonds, *The Life of Michelangelo Buonarroti* t. II, Philadelphia 2002, s. 125–147; Ch. L. Frommel, *Michelangelo and Tommaso dei Cavalieri*, Amsterdam 1979; M. Hirst, *Michelangelo and his Drawings*, New Haven–London 1988, s. 111–117; A. Perrig, *Michelangelo’s Drawings. The Science of Attribution*, New Haven–London 1991, s. 75–85; G. Néret, *Michelangelo. 1475–1564*, Köln 2000, s. 65–66;

Przedstawianie artystów–homoseksualistów jako osobników aseksualnych stało się wręcz obsesją historyków i krytyków sztuki, praktykowane jest dziś także w stosunku do współczesnych twórców. Gdy Francis Bacon, bodaj najwybitniejszy malarz angielski XX w., jawny homoseksualista, namalował w 1953 r. obraz zatytułowany „Two figures” („Dwie postaci”), przedstawiający kopulację dwóch mężczyzn, krytycy z uporem dokonywali jego deseksualizacji, określając go jako „Walkę zapaśników”. Jak napisał Paweł Leszkowicz: „Malarz, który otwarcie mówił o sobie, że jest »absolutnie homoseksualny« oraz wciąż wykonywał portrety swoich partnerów, został oczyszczony z seksualności i zamknięty w klatce egzystencjalnego, artystycznego lub filozoficznego uniwersalizmu”¹¹. Tak samo postępowali historycy sztuki z twórczością Michała Anioła i Caravaggia.

W przypadku gdy wiadomości o homoseksualizmie artysty nie były powszechnie znane lub były oparte na niezupełnie jednoznacznych i pewnych dowodach, biografom wystarczało ich przemilczenie lub poddanie w wątpliwość. Czy Juliusz Słowacki był homoseksualistą? Argumenty mogące o tym świadczyć są bardzo wątpliwe. Toteż historycy literatury opracowujący biografię poety pomijali ten problem. Tylko Jan Zieliński poruszył ten temat, ale w sposób bardzo oględny i bez jednoznacznych wniosków¹².

Przemilczanie i powątpiewanie praktykowano jednak nawet wtedy, gdy dowody świadczące o homoseksualizmie bohatera były całkiem wiarygodne i oczywiste. Przykładem skrajnych rozbieżności opinii na temat orientacji seksualnej artysty jest biografia Caravaggia. Roger Hinks wspominał o kochanku Caravaggia, który mu pozował¹³, ale Roberto Longhi odrzucał przypuszczenie, że Caravaggio był homoseksualistą¹⁴. Walter Friedlaender pisał enigmatycznie o wczesnych pracach Caravaggia („Bachus”, „Głowa Meduzy”, „Chłopiec grający na lutni”), że noszą one cechy osobowości *slightly depraved, perhaps even vicious*¹⁵. Francis Haskell zwracał uwagę na mecenat kardynała Francesco del Monte, którego homoseksualne skłonności były znane i z którym młody Caravaggio był związany¹⁶. A Michael Kitson pisał o młodzieńczych obrazach Caravaggia, że były malowane *by an artist of homosexual inclination for patrons of similar tastes*¹⁷. Również Christoph Liutpold Frommel pisał o homoseksualizmie malarza¹⁸. Michael Wiemers przytacza opinię Richarda Symonnda, angielskiego oficera, który w latach 1649–1651 był w Rzymie i w Palazzo Giustiniani widział obraz Caravaggia „Amore Vincitore”. Napisał

L. Staff, *Michał Anioł i jego poezje*, Warszawa 1977, s. 100–105; *A Poetry of Michelangelo. An Annotated Translation* by James M. Saslow, New Haven–London 1991 (liczne wiersze skierowane do Tommaso de' Cavalieri); R. S. Liebert, op. cit., s. 294; G. Bull, op. cit., s. 295–305, 457–458.

¹¹ P. Leszkowicz, *Homoseksualny Bacon*, „Kwartalnik Artystyczny” t. XIII, 2005, nr 4(48), s. 114.

¹² J. Zieliński, *Szataniol. Powiklane życie Juliusza Słowackiego*, Warszawa 2000.

¹³ R. Hinks, *Michelangelo Merisi da Caravaggio. His Life — His Legend — His Work*, London 1953.

¹⁴ R. Longhi, *Il Caravaggio*, Milano 1952.

¹⁵ W. Friedlaender, *Caravaggio Studies*, Princeton 1959, s. 117.

¹⁶ F. Haskell, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze 1966, s. 61–62.

¹⁷ M. Kitson, *The Complete Paintings of Caravaggio*, London 1969, s. 7.

¹⁸ Ch. L. Frommel, *Caravaggio und seine Modelle*, „Castrum Peregrini” t. XLVI, 1971, s. 21.

on w swym pamiętniku o tym obrazie: *it was ye body & face of his owne boy or servant that laid with him*¹⁹. Ale Creighton E. Gilbert odrzuca te wszystkie argumenty włącznie z zeznaniami Tommaso Saliniego, który stając przed sądem w 1603 r. wymienił Giovanniego Battistę, chłopca utrzymywanego przez Caravaggia jako *bardassa*, czyli płatnego partnera seksualnego²⁰, i stanowczo twierdzi, że Caravaggio był heteroseksualistą²¹. Poglądy Gilberta całkowicie podziela Helen Langdon²². Howard Hibbard w monografii o Caravaggiu pisał: *Whether Caravaggio was essentially or exclusively homosexual is far from certain*²³. Joanna Kilian pisała o homoseksualizmie Caravaggia w kategorii mitu (jednego z kilku mitów obciążających biografię tego artysty)²⁴. Antoni Ziemia zwraca uwagę na wpływy neoplatonizmu i tradycji antyku na Caravaggia, co pozwala na inną niż homoerotyzm interpretację jego obrazów²⁵. Wątpliwości co do homoseksualizmu Caravaggia nie miał natomiast Donald Posner, który pisał: *The nature of Caravaggio's sexual tastes can hardly be questioned*²⁶, przy czym opierał się nie tylko na analizie malarstwa Caravaggia, ale także na znajomości wydarzeń z jego życia²⁷. Hervarth Röttgen wyraźnie pisze o homoseksualnych skłonnościach Caravaggia²⁸. Również John Gash, autor hasła o Caravaggiu w „The Dictionary of Art”, nie ma wątpliwości co do orientacji seksualnej swego bohatera — dowodzą tego świadectwa współczesnych oraz analiza dzieł tego artysty²⁹.

Często jednak wydawcy materiałów biograficznych i autorzy biografii nie porzeczają na przemilczeniach czy powątpiewaniach, lecz brutalnie naginają fakty i fałszują historię. Drastycznym przykładem jest biografia Szekspira. O życiorysie Szekspira, a zwłaszcza o jego życiu erotycznym wiemy bardzo niewiele, można je odtwarzać właściwie tylko na podstawie analizy jego utworów³⁰, co stwarza rozległe pole do dowolnych interpretacji i domysłów, a także do fałszerstw. Fałszowano bowiem również utwory Szekspira. O sferze erotycznej mówią przede wszystkim sonety poety ze Stratfordu za jego życia krążące w rękopisach. W 1609 r. wydał je po raz pierwszy i jedyny za życia autora Thomas Thorne. Była to edycja nieautoryzowana.

¹⁹ M. Wiemers, *Caravaggio's „Amore Vincitore” im Urteil eines Romfahrers um 1650*, „Pantheon” t. XLIV, 1986, s. 60.

²⁰ D. Posner, *Caravaggio's Homo-Erotic Early Works*, „Art Quarterly” t. XXXIV, 1971, s. 342.

²¹ C. E. Gilbert, *Caravaggio and His Two Cardinals*, University Park, Pean. 1995, s. 192–199, 213, 242, 245; L. Bersani, U. Dutoit, *Caravaggio's Secrets*, Cambridge, Mass.–London 1998, s. 10.

²² H. Langdon, *Caravaggio. A Life*, 1999 (polski przekład: *Caravaggio*, Poznań 2003 s. 13, 235, 279–281, 286).

²³ H. Hibbard, *Caravaggio*, London 1983 (1. wyd. 1949), s. 87.

²⁴ J. Kilian, *Żywot awanturiczny. Prawda i legenda*, [w:] *Caravaggio. Złożenie do grobu*, s. 29–30.

²⁵ A. Ziemia, loc. cit.

²⁶ D. Posner, loc. cit.

²⁷ Ibidem; G. Lambert, *Caravaggio 1571–1610*, 2004, s. 89.

²⁸ H. Röttgen, *Caravaggio Der Irdische Amor oder der Sieg der fleischlichen Liebe*, Frankfurt am Main 1992, s. 51, 52, 56, 63–64, 71, 72, 80.

²⁹ J. Gash, *Caravaggio*, [w:] *The Dictionary of Art* t. V, wyd. J. Turner, London 1996, s. 718–719.

³⁰ Czyni to po mistrzowsku Stephen Greenblatt, jeden z najwybitniejszych amerykańskich historyków literatury i znawca Szekspira, autor najnowszej jego naukowej biografii: *Will in the World*, 2004 (polskie wydanie: *Shakespeare. Stwarzanie świata*, Warszawa 2007).

Do naszych dni przetrwało zaledwie 13 jej egzemplarzy, a więc albo nakład był niewielki, albo uległ zniszczeniu na skutek „zacytania” lub też był niszczone z powodu „nieobyczajnych” treści. Drugie wydanie sonetów ukazało się dopiero sto lat później, w 1711 r., z inicjatywy Bernarda Lintota. Ale w 1640 r. niejaki John Benson opublikował pirackie — w całym tego słowa znaczeniu — wydanie szekspirowskich sonetów dokonując w nich najzupełniej dowolnych zmian, mieszając je z innymi wierszami, zmieniając kolejność, łącząc w większe całości. Przede wszystkim zaś Benson „zheteroseksualizował” sonety Szekspira, usuwając niektóre o najbardziej homoerotycznym charakterze (m.in. sonet 126 zaczynający się od słów: *O thou, my lovely boy*), zmieniając zaimki męskie na żeńskie (*she* zamiast *he*, *her* zamiast *him* lub *his* itp.), wprowadzając rzeczowniki rodzaju żeńskiego w miejsce *friend* lub *boy*. Poprawna edycja sonetów Szekspira, przygotowana przez Edmunda Malone, ukazała się dopiero w latach 1780, 1790 i 1822³¹. Ale opublikowanie ich pełnego nieocenzurowanego tekstu nie powstrzymało wielu szekpirologów (Sir Sidney Lee, Erik Partridge, Alfred Harbage, Paul Ramsey, Douglas Bush, Northrop Frye, G. S. Lewis) od udowodniania, że sonety Szekspira nie mają charakteru homoerotycznego, lecz są hołdem poety wobec swego patrona (kogo?), są tylko poetyckimi wprawkami niewyrażającymi prawdziwych uczuć autora (dlaczego te wprawki miały postać homoerotycznych wyznań?)³². Joseph Pequigney, amerykański anglista, autor wnikliwego studium o sonetach Szekspira, opartego m.in. na metodzie psychoanalizy, wydanego w 1985 r., nie ma wszakże wątpliwości, że sonety są poematami miłosnymi i mają charakter homoerotyczny³³. W sonecie 144, wedle Pequigneya, Szekspir pisał *expressis verbis* o dwóch typach miłości: prawdziwej miłości homoerotycznej i heteroseksualnym pożądaniu³⁴. W konkluzji swych wywodów Pequigney pisze, że Szekspir poszedł dalej niż Freud, który w 1935 r. pisał, że „homoseksualizm nie jest czymś, czego należałoby się wstydić, nie jest występkiem ani degradacją, ani chorobą”³⁵.

Podobny los co sonety Szekspira spotkał poezje Michała Anioła. Wnuk po bracie artysty, także Michelangelo Buonarroti, wydał jego wiersze w 1623 r. w formie zniekształconej i ocenzurowanej. Dopiero w 1863 r. wydano ich tekst autentyczny, oparty na autografach³⁶. A biografii Michała Anioła napisano wiele, poczynając od współczesnych mu autorów Vasariego i Condiviego, ale dopiero w 1893 r. ukazało się dwutomowe dzieło Johna Addingtona Symonds'a, w którym autor przedstawił w sposób doskonale udokumentowany życie tego wielkiego artysty,

³¹ J. Pequigney, *Such is My Love. A Study of Shakespeare's Sonnets*, Chicago–London 1985, s. 2–3.

³² G. Woods, *A History of Gay Literature. The Male Tradition*, New Haven–London 1998, s. 98–105.

³³ J. Pequigney, op. cit., s. 30–101. S. Greenblatt poświęcił tym sprawom cały rozdział 8, w którego zakończeniu napisał, że o swym nieudanym małżeństwie z Anne Hathaway poeta całkowicie milczy, podczas gdy najslawniejsze słowa o miłości, jakie wyszły spod pióra Szekspira, adresowane były do pięknego przyjaciela: *Let me not the marriage of true minds / Admit impediments* (Sonet 116). Greenblatt dostrzegł też sporo wątków homoerotycznych w dramatach Szekspira, o czym dotychczasowi badacze jego twórczości w ogóle nie wspominali.

³⁴ J. Pequigney, op. cit., s. 186.

³⁵ Ibidem, s. 105.

³⁶ L. Staff, op. cit., s. 137 (wstęp M. Brahmery).

włącznie z jego życiem erotycznym³⁷. Mimo że dzieło Symondsa liczy już sobie ponad sto lat, wciąż zachowuje pełną wartość naukowego opracowania, było wielokrotnie wznawiane (ostatnie wydanie: Philadelphia 2002). Ale nie wszyscy badacze życia i twórczości Michała Anioła chcą się pogodzić z ustalonymi przez Symondsa faktami, w szczególności dotyczącymi życia seksualnego artysty. Wprawdzie jeden z dzisiejszych biografów Michała Anioła, George Bull, napisał optymistycznie we wstępie do swej monografii, że „współczesny autor piszący o Michale Aniele może sobie również pozwolić na luksus mówienia bez skrępowania o jego orientacji seksualnej, nie musi już uciekać się do wykrętów”³⁸, ale życiorys Michała Anioła wciąż jest przedmiotem fałszowania zmierzającego do zaprzeczenia jego homoseksualności. W sposób wyrafinowany uczynił to cytowany już tutaj James Beck, który zatytułował swoją książkę „Trzy światy Michała Anioła” i skoncentrował się na trzech postaciach, które — zdaniem tego autora — wywarły szczególny wpływ na artystę: ojcu Lodovico Buonarrotim, pierwszym jego mecenasie Wawrzyńcu Medyceuszu (Wspaniałym) i papieżu Juliuszu II. Niezaprzeczenie były to osoby ważne w życiu Michała Anioła. Ale Beck kończy swoją rozprawę na roku 1513, roku śmierci Juliusza II, uznając że do tego momentu Michał Anioł przeżył „lata największych osiągnięć i szczytu twórczych możliwości”, dalsze jego życie i twórczość były już — według Becka — mniej ważne. Jest to stanowisko szokujące! W roku 1513 Michał Anioł liczył 38 lat, był już artystą dojrzałym i sławnym, miał w swym dorobku florencki posąg Dawida, watykańską Pietę, Madonnę brugijską, freski w Kaplicy Sykstyńskiej. Ale przed nim było jeszcze długie i twórcze życie, żył bowiem lat 89, do 1564 r. Miał jeszcze stworzyć kaplicę grobową Medyceuszy we Florencji, Biblioteka Laurenziana tamże, zaprojektować bazylikę św. Piotra i Plac Kapitołiński w Rzymie, dokończyć budowę Palazzo Farnese, namalować Sąd Ostateczny w Kaplicy Sykstyńskiej, wyrzeźbić Pietę dla Palestriny i dla katedry florenckiej oraz wstrząsającą Pietę Rondanini, której nie ukończył pracując do ostatnich chwil życia. Czy to mało ważne?! Ale w tej drugiej, mniej ważnej wedle Becka, części swojego życia Michał Anioł spotkał dwie osoby, które wywarły na niego wpływ większy niż ojciec Lodovico, Wawrzyńiec Medyceusz i Juliusz II. Osoby te to Vittoria Colonna i Tommaso de' Cavalieri. Owdowiała markiza Pescary, Vittoria Colonna, na pewno nie była kochanką Michała Anioła ani obiektem jego erotycznych uniesień, nie była już młoda ani urodziwa, ale obdarzona niepospolitą osobowością i intelektem wywierała na niego ogromny wpływ³⁹. Natomiast poznany w 1532 r. młody (miał wtedy 23 lata) rzymski arystokrata, Tommaso de' Cavalieri, niezwykle przystojny, inteligentny i utalentowany miał się stać najbliższym i najwierniejszym przyjacielem artysty⁴⁰. Ale mówiąc o przyjaźni Michała Anioła z Tommaso de' Cavalieri trudno było przemilczeć problem homoseksualizmu. A tego najwidoczniej James Beck chciał uniknąć.

³⁷ J. A. Symonds, op. cit., ch. XII, §V–XI.

³⁸ G. Bull, op. cit., s. 8.

³⁹ M. Bianco, V. Romani, *Vittoria Colonna e Michelangelo*, [w.] *Vittoria Colonna e Michelangelo*, wyd. P. Ragionieri, Firenze 2005, s. 145–161; G. Néret, op. cit., s. 71. Vide także *The Poetry of Michelangelo*, gdzie liczne wiersze adresowane do Vittorii Colonna.

⁴⁰ O Tommaso de' Cavalieri vide supra, przyp. 10.

I jeszcze jeden znamieny unik w książce Becka: sprawa krucyfiksu z Santo Spirito. Krucyfix ten był młodzieńczym dziełem Michała Anioła, który wyrzeźbił go ok. 1492 r. dla zaprzyjaźnionego przeora klasztoru Santo Spirito we Florencji. Jego powstanie jest dobrze udokumentowane w zachowanej korespondencji Michała Anioła z przeorem, a także z ojcem, który zarzucał mu, że zrobił to za darmo (Lodovico Buonarroti był bardzo chciwy). Krucyfix został umieszczony w ołtarzu w kościele Santo Spirito. Jego dalsze losy nie są znane, zniknął gdzieś zapewne w XVII lub na początku XVIII w. Dopiero w 1963 r. w czasie prac porządkowych w kościele Santo Spirito Margrit Lisner znalazła krucyfix, który według wszelkiego prawdopodobieństwa (tak sądzi ogół historyków sztuki, m.in. tak wybitni znawcy twórczości Michała Anioła jak Frederick Hartt i Umberto Baldini) jest owym zaginionym krucyfixem Michała Anioła⁴¹. Krucyfix jest obecnie eksponowany w Casa Buonarroti we Florencji jako dzieło Michała Anioła. Otóż Beck wydając w 1999 r. książkę o życiu i twórczości Michała Anioła informuje tylko o jego zaginięciu, ani słowa o jego odnalezieniu („może został zniszczony przez korniki i zapomniany? — — Poszukiwania trwają, na razie jednak krucyfix z Santo Spirito należy uznać za zaginiony”)⁴². Ta opinia autora uchodzącego za znawcę sztuki Michała Anioła jest zdumiewająca. Czyżby Beck nie wiedział o krucyfixie znalezionym w Santo Spirito, czyżby nie znał literatury naukowej na jego temat, czyżby przez ponad 30 lat nie odwiedził Florencji i nie zajrzał do Casa Buonarroti? Jeśli nawet Beck miał wątpliwości co do autorstwa rzeźby znalezionej w Santo Spirito, to jego obowiązkiem jako badacza twórczości Michała Anioła i autora książki o charakterze naukowym było poinformowanie czytelnika zarówno o odkryciu Margrit Lisner, jak też o trudnościach w ustaleniu jego atrybucji. Przemilczenie tego jest albo kompromitującą ignorancją autora, albo oszukiwaniem czytelnika. Odnaleziony w Santo Spirito krucyfix stanowi rzeczywiście poważny problem dla historyków sztuki pragnących określić jego autorstwo. Stanowi kłopot przede wszystkim dla tych historyków sztuki, którzy — jak Beck — za wszelką cenę chcą oczyścić Michała Anioła z osądzeń o homoseksualizm i usunąć z jego twórczości dzieła mogące o tym świadczyć. Krucyfix z Santo Spirito jest dziełem wybitnym i jest pierwszym w sztuce europejskiej przedstawieniem ukrzyżowanego Chrystusa całkiem nagiego (bez perizonium ani jakichkolwiek szat), jako pięknego młodzieńca. Gdyby nie należne tej rzeźbie określenie jako ukrzyżowanego Chrystusa, można by ją uznać za emanujący erotyzmem akt męski, wręcz homoseksualną pornografię. Zygmunt Freud nie miałby co do tego wątpliwości. I tego zapewne Beck chciał uniknąć, wolał narazić się na zarzut ignorancji lub fałszerstwa. Beck przemilcza też sprawę nieukończonego obrazu „Złożenie do grobu”, przedstawiającego również — podobnie jak krucyfix z Santo Spirito — całkiem nagiego Chrystusa. Obraz ten został namalowany ok. 1504 r.,

⁴¹ M. Lisner, *Der Kruzifixus Michelangelos im Kloster Santo Spirito in Florenz*, „Kunstchronik” t. XVI, 1963, nr 1, s. 1–2; eadem, *Michelangelo's Crucifix aus S. Spirito in Florenz*, „Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst” dritte Folge, t. IV, 1964, s. 7–36; U. Baldini, *Sculpture*, [w:] *The Complete Work of Michelangelo* t. I, London 1966, s. 78–83 fig. 5–6, pl. II; F. Hartt, *Michel-Ange. Toute la Sculpture*, Paris 1971, s. 56–61, fig. 48–54; *L'opera completa di Michelangelo scultore*, wyd. U. Baldini, Milano 1973, s. 88–89, nr 5; N. Leites, *Art and Life. Aspects of Michelangelo*, New York–London 1986, s. 18, 75, fig. 16.

⁴² J. Beck, op. cit., s. 86.

obecnie znajduje się w National Gallery w Londynie. Jego autorstwo długo było nieustalone, obecnie jednak uznaje się go za dzieło Michała Anioła (lub przynajmniej dzieło, w którego tworzeniu Michał Anioł współuczestniczył)⁴³. Ponieważ i to dzieło sztuki może być argumentem świadczącym o homoseksualnych skłonnościach Michała Anioła, zostało przez Becka zignorowane.

W odróżnieniu od takich autorów, jak James Beck, ignorujących lub fałszujących informacje o życiu seksualnym swoich bohaterów, Richard E. Spear, który pisząc monografię o Guido Renim zetknął się z problemem życia erotycznego tego malarza, z posądzeniami o homoseksualizm, a także z twierdzeniem że był on aseksualny, podał wszystkie wiadomości dotyczące seksualności Reniego, zarówno ze źródeł narracyjnych, jak wynikające z analizy jego twórczości, bardzo wnikliwej i obiektywnej analizie. To, co pisze Spear o Guido Renim, zasługuje w pełni na uwagę⁴⁴.

Niezwykle drastycznym fałszującym manipulacjom podlegał życiorys Piotra Czajkowskiego. Pierwszy jego biograf, młodszy brat kompozytora Modest, sam również homoseksualista, opracował obszerny życiorys Piotra Czajkowskiego pełen fałszerstw mających na celu uniemożliwienie posądzenia go o homoseksualizm. Było to zresztą zgodne nie tylko z poglądami Modesta, ale też z życzeniem samego Piotra Czajkowskiego, który — będąc wychowankiem swej epoki, swojego kraju i swojego środowiska — uważał homoseksualizm za nieszczęście, hańbę i usilnie się starał, by informacje o jego życiu erotycznym nie przedostały się do publicznej wiadomości. W jednym z listów napisał: „Całe moje życie było łańcuchem nieszczęść spowodowanych przez moją seksualność”. Były to zresztą daremne wysiłki, bo wiadomości o prawdziwym życiu erotycznym kompozytora, o jego przyjaźniach, sympatiach i zauroczeniach, i tak były szeroko znane współczesnym. Ale poza zafałszowaną biografią pióra Modesta istniały bardzo bogate archiwalia, listy, notatki, dzienniki Czajkowskiego zdeponowane w archiwum w Klinie, gdzie kompozytor miał pod koniec życia swoją rezydencję. Przez sto lat po śmierci Czajkowskiego (1893 r.) archiwum to było pilnie strzeżone przez jego rodzinę, a następnie także przez radzieckie służby archiwalne i radziecką cenzurę. Do archiwum dopuszczano tylko bardzo nieliczne zaufane osoby, a z publikacji usuwano starannie wszystko, co mogłoby informować o homoseksualizmie Czajkowskiego. W wydawanych w Związku Radzieckim biografiach Czajkowskiego nie mogła się znaleźć nawet najmniejsza aluzja na ten temat, a w wydanych kilku tomach listów Czajkowskiego cenzura usunęła wszystko, co mogłoby tego problemu dotyczyć. Było to naturalne w rzeczywistości radzieckiej, w której postaci wybitnych artystów i ich twórczość odgrywały ogromną rolę w państwowej propagandzie i w której nie do przyjęcia byłoby obraz największego rosyjskiego kompozytora jako homoseksualisty. Były to bowiem czasy, kiedy w Związku Radzieckim homoseksualistów zsyłano do łagrów, a czołowy radziecki pisarz, Maksym Gorki, opublikował w „Prawdzie” i „Izwiestiach” w 1934 r. pean chwalcący wprowadzenie do kodeksu karnego penalizacji homoseksualizmu, który określał jako przejaw degeneracji burżuazji i nazizmu. Również w „Wielkiej Encyklopedii Radzieckiej” homosek-

⁴³ R. Salvini, *Painting*, [w:] *The Complete Work of Michelangelo* t. I, s. 159–160, fig. 4.

⁴⁴ R. E. Spear, *The „Divine” Guido. Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni*, New Haven–London 1997, s. 51–76.

sualizm został zdefiniowany jako „wyraz moralnego rozkładu klas rządzących w krajach burżuazyjnych”⁴⁵. Dopiero Aleksandra Orłowa, która pracowała przez krótki czas w Klinie, a ponadto zdobyła informacje o okolicznościach śmierci Czajkowskiego (który najprawdopodobniej popełnił samobójstwo zagrożony procesem o homoseksualizm, a nie umarł na cholere, jak głosiła oficjalna wersja), wyemigrowawszy w 1980 r. do Stanów Zjednoczonych opublikowała najpierw serię artykułów, a w 1990 r. książkę przedstawiającą prawdziwy wizerunek Czajkowskiego⁴⁶. Publikacja Orłowej spotkała się z ostrą krytyką ze strony mieszkającego w Stanach Zjednoczonych Aleksandra Poznansky’ego⁴⁷ oraz kilku radzieckich autorów przywiązanych do tradycyjnego obrazu Czajkowskiego. I dopiero amerykański badacz, Anthony Holden, dopuszczony w 1993 r. do archiwum w Klinie, zdołał napisać i opublikować zupełnie nową, dobrze udokumentowaną biografię Czajkowskiego, w której przedstawił koleje życia kompozytora, włącznie z jego perypetiami homoseksualisty, a także powiązać to z jego twórczością dając całkowicie nową jej interpretację⁴⁸.

Pozostaje pytanie: dlaczego nie tylko w Związku Radzieckim, ale na całym świecie poważni autorzy opracowujący biografie wybitnych twórców kultury–homoseksualistów z uporem przedstawiają ich zafałszowane wizerunki, za wszelką cenę starają się uniknąć poinformowania o ich orientacji seksualnej? Wydaje się, że powód jest jeden: rozpowszechniony od wielu stuleci i bardzo trwały stereotyp homoseksualisty. A stereotyp to „uproszczony i zabarwiony wartościująco obraz grupy ludzi — — funkcjonujący w świadomości członków innych grup”. Stereotyp „powstaje w rezultacie bezrefleksyjnego przejmowania opinii rozpowszechnionych w danym środowisku, jest bardzo trwały i odporny na zmianę, nawet w przypadku gromadzenia się sprzecznych z nim doświadczeń, wywiera silny wpływ na zachowania członków grup społecznych, sprzyjając zwłaszcza utrwalaniu uprzedzeń wobec ludzi spoza własnej grupy — — stereotyp jest bardzo odporny na zmiany, ponieważ sprzyja spostrzeganiu i zapamiętywaniu informacji z nim zgodnych oraz odrzucaniu informacji niezgodnych”. Stereotypy „dostarczają też uzasadnienia dla istniejącego porządku społecznego, nierówności społecznej i dyskryminacji”⁴⁹. A według stereo-

⁴⁵ S. Karliński, *Russia's gay literature and culture: the impact of the October Revolution*, [w:] *Hidden from history. Reclaiming the Gay and Lesbian Past*, wyd. M. B. Duberman, M. Vicinius, G. Chauncey Jr., 1989, s. 361–364; G. Woods, op. cit., s. 273; *Bolszaja Sowietkaja Encyklopedija* t. XII, 1952, s. 35.

⁴⁶ A. Orłowa, *Taina życia Czajkowskiego*, „Nowy Amierikaniec”, New York 1980, nr 39, s. 20–21; eadem, *Taina śmierci Czajkowskiego*, ibidem 1980, nr 40, s. 22–23, oraz inne artykuły tejże autorki. Jej książka ukazała się po angielsku: *Tchaikovsky: A Self-Portrait*, New York–Oxford 1990.

⁴⁷ A. Poznansky, *Tchaikovsky: The Quest for the Inner Man*, New York 1991, oraz London 1993; idem, *Samobójstwo Czajkowskiego: Mif i realność; k 100-letju so dnia smierci Pietra Ilicza Czajkowskiego*, Moskwa 1993.

⁴⁸ A. Holden, op. cit.

⁴⁹ Pojęcie stereotypu wprowadził do nauk społecznych dopiero w 1922 r. Walter Lippman w pracy *Public Opinion*. Tutaj podaje definicję według: *Nowa encyklopedia powszechna PWN* t. VI, Warszawa 1997, s. 47–48; cf. E. Aronson, *Człowiek — istota społeczna*, Warszawa 1987, s. 232–233; artykuły Z. Chlewińskiego, I. Kurcz, A. Polkowskiej, A. Potockiej–Hoser w: „Kolegium Psychologiczne” t. I, *Stereotypy i uprzedzenia*, Warszawa 1992; I. Kurcz, *Zmienność i nieuchronność stereotypów. Studia na temat roli stereotypów w reprezentacji umysłowej świata społecznego*, Warszawa 1994, s. 11–83, 147–193; J. Reykowski, *Myślenie polityczne*, [w:] *Psychologia polityczna*, red. K. Skarżyńska, Poznań 1999,

typu homoseksualista to człowiek niemoralny, zdeprawowany, lekkomyślny, rozpustny, niezdolny do jakiegokolwiek pracy i pełnienia jakichkolwiek odpowiedzialnych funkcji społecznych, w najlepszym razie grzesznik lub chory, który powinien pokutować i leczyć się. Stereotyp ten uwzględnia wyłącznie fizjologiczny aspekt seksu uprawianego przez homoseksualistów, nie bierze pod uwagę — co dla naszych rozważań tutaj jest niezwykle istotne — strony emocjonalnej, psychologicznej, przyjaźni i miłości między osobnikami tej samej płci. W przypadku artystów były to sprawy nader ważne. Z takim stereotypem trudno było identyfikować wybitnych twórców kultury, cenionych i szanowanych za ich wkład do cywilizacji. A walka ze stereotypem jest trudna i wymaga cywilnej odwagi. Negatywny stereotyp homoseksualisty wykreowały i o jego treści decydowały od wielu stuleci religie, przede wszystkim judaizm i chrześcijaństwo, ale także prawie wszystkie inne religie⁵⁰. Przyczyniały się do tego stosunki społeczne, trwałość struktur patriarchalnych, bardzo powoli ustępujących nowym społecznym strukturom⁵¹. Skoro więc nie można było zmienić lub usunąć stereotypu, zmieniano biografie artystów–homoseksualistów fałszowano ich życiorysy. Wyzwolenie się spod presji tego stereotypu i odrzucenie całego bagażu przesądów wiążących się z homoseksualizmem — to jedyna droga pozwalająca poznawać prawdziwe oblicze wielkich twórców kultury.

The Outsiders and the Falsifiers

The outsiders are the homosexuals: sculptors, painters, composers, writers, poets and other artists who were homosexuals or were supposed to be homosexuals. And the falsifiers are the historians of art, music or literature who present in their studies and biographies all those people as non-homosexuals or tend to cover their sexuality. Sometimes it is done by making no mention about it, and sometimes by strict falsifying the biographies of the artists under discussion. It happened to the biographies of such great men of culture as Michelangelo, Caravaggio, Shakespeare, Tchaikovsky and many others. The authors of such falsified biographies are under the pressure of a negative stereotype of homosexual, which is difficult to adapt to great figures of European culture. But the result is the avoiding truth.

s. 118; *Encyklopedia socjologii* t. IV, Warszawa 2002, s. 119–123.

⁵⁰ Cf. *Homosexuality and World Religions*, wyd. A. Swidler, Valley Forge, Penn. 1993.

⁵¹ Cf. E. Kosofsky Sedgwick, *Męskie pragnienie homospoleczne i polityka seksualności*, „Krytyka Polityczna” 2005, nr 9/10, s. 128.