

German Ritz

Niewypowiadalne pożądanie a poetyka narracji

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (45), 43-60

1997

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.

German Ritz

Niewypowiadalne pożądanie a poetyka narracji

Seksualność, *gender* i specyfika narracji

Pisarze i naukowcy reagują zwykle z oburzeniem, gdy rozróżnia się sposoby pisania w zależności od seksualnej definicji danej grupy piszących, zgadzają się natomiast chętnie na inne rozróżnienia w sferze języka, tzn. etniczne bądź społeczne. Pisanie kobiece czy wręcz homoseksualne godzi w ontologię tego, co literackie, jest dopuszczalne co najwyżej jako etykieta literatury użytkowej o charakterze emancypacyjnym lub pornograficznym. *Gender studies*, podążając tropem Foucaulta, dawno ustaliły, gdzie tkwią korzenie dyskomfortu czy też źródła lęku. Męski dyskurs podaje się za neutralny dyskurs kultury, tzn. utożsamia się go z kulturą. Jeśli dyskursy kobiece lub homoseksualny utrwalają się w świadomości jako Inność kultury, to dyskurs męski (heteroseksualny) musi uznać – przeglądając się w tamtych – że jest konstruktem. Tym samym traci pilnie strzeżoną rolę tego, co istnieje „od zawsze”. Lustro kulturalnej Inności tego co homoseksualne, pozwala zradykalizować i zdynamizować odkrycie, że wszelka seksualność jawi się w kulturze zawsze tylko jako konstrukt. Pożądanie homoseksualne podkopuje koncepcję naturalności, której kulturalnym upostaciowieniem w dziewiętnastowiecznym męskim wyobrażeniu kobiecości była niewiasta, i walczy z niemotą tej koncepcji, narzucając jej przez kulturę

męską. Kobieca tożsamość generuje się w poszukiwaniu własnego Ja, tożsamość homoseksualna – w odzyskiwaniu języka¹.

Gender jako kategoria kulturalna jest kategorią historyczną, jest nią także na poziomie swego wyrazu literackiego. Inność kobieca i homoseksualna w niniejszym rozumieniu to kategoria nowoczesnej kultury. Konstytuuje się w okresie Renesansu i w XVIII wieku, a na przełomie stuleci zaczyna odsłaniać się w swym historycznym uwarunkowaniu². Jej najważniejszym nosicielem staje się mieszczaństwo, preferowanym rodzajem tekstu – powieść lub opowiadanie.

Kategorie *gender* w poetyce powieści nabierają nośności zwłaszcza wtedy, gdy mamy do czynienia ze zmianą we wzajemnym stosunku ról płciowych, która się zbiega z odnową powieści, względnie opowiadania. Tego rodzaju związek zachodzi od przełomu wieków między ruchem emancypacji kobiet i homoseksualistów a powstającą w tym samym czasie nowoczesną powieścią europejską. Aktanty nowej walki płci ewidentnie stają się w tej nowej powieści zarówno podmiotami, jak i przedmiotami odmienionej narracji. Toteż *gender*, jako kategoria poetologiczna, bezwzględnie wymaga historycznego ujmowania świadomości płci i poetyki gatunków literackich³.

Polskie przykłady i ich kontekst historyczny

Dyskusja nad problematyką *gender*, a w szczególności konstituowanie się od schyłku XIX wieku nowoczesnej homoseks-

¹ Odkąd w latach osiemdziesiątych badania kobiece w coraz większym stopniu posługują się kategorią *gender*, dostrzega się i wykorzystuje komplementarność studiów dotyczących kobiet i homoseksualności. Nie chodzi przy tym o jednakowość ról płciowych, lecz o analogiczność funkcji. Wskazuje na to również polska recepcja teorii *gender* w ujęciu Anny Łebkowskiej: *Czy „płeć” może uwieść poetykę?*, w: *Poetyka bez granic*, pod. red. W. Boleckiego, W. Tomasika, Warszawa 1995, s. 82.

² Począwszy od lat osiemdziesiątych właśnie w studiach nad homoseksualnością domagano się z naciskiem historycznego ujmowania koncepcji ról płciowych, por. E. Jackson Jr., *Strategies of Deviance. Studies in Gay Male Representation*, Bloomington 1995; Padgug R. A. *Sexual Matterness. On Conceptualising Sexuality in History*, w: *History of Homosexuality in Europe and America*, pod. red. W. R. Dynesa, S. Donaldsona, New York – London 1992, s. 251-272.

³ Łebkowska nie uwzględnia w próbie odniesienia kategorii *gender* do poetyki tej podwójnej historyzacji. Bez jasnego odwołania się do specyficznej sytuacji historycznej roli płci w Polsce lat osiemdziesiątych wypowiedzi o wizerunku płci muszą jednak wypaść nader skrótowo.

sualności, mają swój istotny punkt odniesienia w modelu społeczeństwa mieszczańskiego. Kultura polska zdaje się przyjmować wobec homoseksualności – a ona właśnie będzie poniżej głównym przedmiotem zainteresowania – status pogranicza, sfery przejściowej między kulturą zachodnioeuropejską, represywną, w stosunku do homoseksualności wyraźnie odrębną, a kulturą po wschodnioeuropejsku neutralną czy też nie odrębną⁴. Różnica polega nie na większej tolerancji, lecz na mniejszej skali postrzegania zachowań seksualnie odmiennych, a tym samym – na mniejszym zakresie kulturalnego wydzielenia. To, co niewypowiadalne w kulturze zachodniej, spotyka się z tym, co nieuświadomione we wschodniej⁵.

W okresie międzywojennym to pogranicze coraz bardziej zyskuje na znaczeniu. Jeśli chodzi o homoseksualność, staje się ono uchwytnie w polskiej recepcji Prousta⁶, z nieco mniejszą wyrazistością w recepcji Gide'a⁷. Rozprawa z Proustem staje się dramatycznym spotkaniem z tym, co obce⁸. Wskazuje na to dowodnie chociażby rozwój Iwaszkiewicza. W jego wczesnej prozie lirycznej homoseksualna imaginacja podąża wprawdzie za ogólnym modernistycznym wzorcem Erosa i Tanatosa, ale jej umiejscowienie kulturalne – w idyllicznej przestrzeni ukraińskiej – jest odmienne. Pożądanie homoseksualne doświadcza tu siebie w przeniesieniu do sfery kultury (inicjacja) jako nie przypisane do określonych ról (fallokratyczne) i nie odrębne. Idylla przestrzeni łączy się z idyllą młodości. Już w tej wczesnej prozie pożądanie jest nostalgicznie ewokowane na marginesie utraty czy też jedynie we wspomnieniu⁹. W drugiej połowie lat dwudziestych, po bezpośrednim zetknięciu się Iwaszkiewicza w Paryżu z prozą Prousta i Gide'a, jego projekt powieści homoseksualnej, która ma się rozgrywać w między-

⁴ Podstawę kulturalnej dyferencji w procesie konstytuowania się ról płci można ewentualnie wywieść ze znamienych dla nowoczesnej kultury polskiej wpływów kultury wiejskiej i szlacheckiej. Ich oddziaływanie trwa aż po czasy najnowsze.

⁵ Wschodnioeuropejskie *gender studies* muszą w najbliższych latach – po trwającej obecnie recepcji teorii – dokonać jeszcze na tym polu ważnej pracy pionierskiej.

⁶ Por. J. Domagalski *Proust w literaturze polskiej do 1945 roku*, Warszawa 1995.

⁷ Por. E. Łoch *Literatura polska i francuska w publicystyce Iwaszkiewicza*, w: *Pisarstwo Jarosława Iwaszkiewicza wobec tradycji i współczesności*, Lublin 1988, s. 34 n.

⁸ Szczególnie wyraźnie widać to w lekturowych refleksjach Stanisławy Przybyszewskiej, które przybliża nam Domagalski *Proust w literaturze polskiej*

⁹ Por. moją pracę *Eros i sublimacja u Jarosława Iwaszkiewicza*, w: „Teksty Drugie” 1994 nr 1, s. 29-48.

wojennej mieszczańskiej scenerii Polski centralnej, spełźnie na niczym¹⁰. Dopiero po długich poszukiwaniach, które zaczynają się od *Zmowy mężczyzn* i są kontynuowane w utworze *Przyjaciele*, Iwaszkiewicz odnajduje w opowiadaniu *Panny z Wilka*¹¹ właściwą formę. Zetknięcie z nową powieścią europejską (Proust, także Tomasz Mann) i odmienną (seksualnie) kulturą sprawia, że pisarz nabiera dystansu, a zarazem osiąga granicę swej dawnej poetyki, która dotąd pozostawała związana – skroś modernizmu – z dziewiętnastym stuleciem. Dawna poetyka jawi się przy tym zawsze jako wewnętrznie zagrożona, stary świat – jako świat utracony.

Iwaszkiewiczowe *Panny z Wilka* i późniejsze pokrewne opowiadania dają w literaturze polskiej początek tradycji, której wierna będzie powieść Tadeusza Brezy z 1936 r. *Adam Grywałd i Góry nad czarnym morzem* Wilhelma Macha z roku 1961¹². Wspólne tym tekstom jest niewypowiadalne pożądanie, wspólna jest wyptywająca z niewypowiadalności zmiana sposobu narracji, wspólne jest wreszcie odniesienie do tradycji francuskiej, szczególnie do Prousta¹³. Formy tej wspólnoty wspólności są wszelako różne¹⁴.

To, co niewypowiadalne, przeciwstawia się epickiemu rozwojowi. W próbie opowiedzenia może ujawnić tylko swoją nieopowiadalność. Dzięki swej paradoksalnej mocy niewypowiadalne staje się zasadą organizującą cały tekst: semantycznym kamieniem węgielnym poetyki

¹⁰ Por. moją pracę „*Zmowa mężczyzn*”. *Paris und die Möglichkeit der Distanz*, w: Jarosław Iwaszkiewicz. *Ein Grenzgänger der Moderne*, Bern 1996, s. 133-145.

¹¹ Por. moją pracę „*Brzezina*” i „*Panny z Wilka*” jako opowiadania antyfilozoficzne, w: *Miejsce Iwaszkiewicza (Stawisko. Almanach Iwaszkiewiczowski, t.1)*, pod. red. M. Bojanowskiej, Z. Jarosińskiego, H. Podgórskiej, Warszawa 1995, s. 83-101.

¹² Tych trzech pisarzy łączy wielorakie związki literackie i biograficzne. Mach otwarcie adresuje do Iwaszkiewicza autotematyczny komentarz w *Górach nad czarnym morzem*. Zwłaszcza w latach trzydziestych ściśle odnoszą się do siebie nawzajem warianty prozy psychologicznej Brezy i Iwaszkiewicza.

¹³ Domagalski dostrzega „twórczą” recepcję Prousta tylko u Iwaszkiewicza i Brezy. Nie śledzi – co jest jego zaniechaniem – częściowo podobnie motywowanej recepcji Prousta po 1945 r. Po wojnie Mach, pod wpływem Wyki, zdefiniuje nową powieść, odgraniczając ją właśnie od nowoczesnej powieści proustowskiej. „Pasywna i wyłącznie «stwierdzająca» filozofia zyciowa Prousta, indyferentna moralnie, a w obrębie problematyki społecznej nijaka lub ironiczna, jest typowym produktem schyłkowego okresu kulturalnego” (*Szkielet literackie*, t.1, s. 112). Por. też J. Poradecki *Pisarstwo W. Macha*, Łódź 1984, s. 23 n.

narracji. Inaczej niż francuscy prekursorzy, polscy pisarze nie decydują się na zerwanie z narracją mimetyczną, raczej ją rozszerzają – zwłaszcza Mach¹⁵ – napotykać jednak przy tym granice *mimesis*. W tym estetycznym akcie przekraczania granicy niewypowiadalne nie ulega jednak sublimacji lub substytucji, lecz pozostaje nie dającym się wyartykułować komunikatem. W zamyśle formalnego rozszerzenia narracji leży nie estetyczna wartość własna, lecz przekazanie komunikatu.

Zachowana w większości tekstów wola doniesienia o niewypowiadalnym pożądaniu sprawia, że wypowiedzi konstytuują seksualność w danej kulturze (na Wschodzie i Zachodzie). Jednak w przeciwieństwie do zaistniałych zmian w narracji, wypowiedzi te niełatwo określić. Niewypowiadalność homoseksualnego pożądania jest skutkiem jurydycznego i psychiatrycznego wydzielenia homoseksualności w drugiej połowie XIX wieku. Homoseksualna tożsamość to następstwo heteronormii. A zatem wypowiedzi dotyczące *gender* w aspekcie homoseksualności są najczęściej wypowiedziami na temat języka, z tekstu literackiego trzeba je czerpać niemal wyłącznie w drodze lektury poetologicznej. Etapem walki o autonomię musi być przede wszystkim pracowite likwidowanie odniesienia do panującego „męskiego” dyskursu heteroseksualnego. W pierwszej fazie nowoczesnej homoseksualności polega to na niewypowiadalności. Jest ona zarówno strategią reakcji na represję (wariant pasywny), jak również strategią działań

¹⁴ Pytanie, do jakiego stopnia można odnaleźć w biografii wspólne tym trzem autorom skłonności homoseksualne, pozostaje poza obrębem analizy. U Iwaszkiewicza i Macha znajdują się informacje, które sugerują, że doświadczenia homoseksualne określały przynajmniej częściowo ich prywatną egzystencję. Por. materiały na ten temat w mojej pracy *Jarostaw Iwaszkiewicz. Ein Grenzgänger der Moderne*, oraz monografię A. Fiuta *Dowód nietożsamości. Proza Wilhelma Macha*, Wrocław 1976.

W *Adamie Grywałdzie* problematyka homoseksualna znajduje bezpośredni wyraz jako przedmiot narracji „behawiorystycznej”. U Iwaszkiewicza i Macha brak takich wyrazistych wskazówek. Krytyczna i literaturoznawcza recepcja Brezy zajęła się w swych interpretacjach także tą kwestią. Por. najświeższe prace Jana Belkota *Rozpad i trwanie. O prozie Tadeusza Brezy*, Łódź 1980, s. 41 n. i Mieczysława Dąbrowskiego *Polska awangarda prozatorska*, Warszawa 1995, s. 73-97.

¹⁵ Autotematyczne komentarze w *Górach nad czarnym morzem* można skrótkowo ująć jako program rozszerzonego czy też „maksymalnego” realizmu. Por. na ten temat moją pracę *Wilhelm Mach (1917-1965) – der Erneuerer wider Willen*, w: *Die polnische Prosa 1956-1976. Modellierung einer Entwicklung*, Bern 1990, s. 89.

wywrotowych i burzycielskich (wariant aktywny). Jej estetycznymi formami wyrazu są sublimacja i *camp*. Okres międzywojenny, a później – w kolejnym podejściu – lata pięćdziesiąte i wczesne sześćdziesiąte przyniosły próbę przełamania heteronomii i osiągnięcia autonomicznego samoprzedstawienia w modelu emancypacji. Emancypacja domaga się historycznej świadomości, której akurat temu, co niewypowiadalne, musiało jeszcze brakować.

Wspólne naszym polskim tekstom jest geograficzne, czasowe i społeczne usytuowanie wydarzeń. Absolutny charakter przedstawienia mitycznego, czy widzianego z perspektywy wewnętrznej, relatywizuje się przez nałożenie perspektywy historycznej. Narrator, a wraz z nim czytelnik, znajdują się zarówno wewnątrz, jak i na zewnątrz tego, co niewypowiadalne.

Po tym, dość hasłowym, przedstawieniu naszego sposobu podejścia do tekstu, w drugiej części chodzić będzie o bliższe określenie podejmowanej tu podwójnej lektury tego, co niewypowiadalne, jako wypowiedzi poetologicznej i wypowiedzi dotyczącej *gender*¹⁶.

Poetyka powieści i *gender*

1. Brak historii

To, co niewypowiadalne, staje się najbardziej uchwytnie w koncepcji ujęcia tematu, tzn. w rozwoju akcji, w prowadzeniu zespołu bohaterów, wreszcie w koncepcji miejsca i czasu. Tu ujawnia ono swój zasadniczy charakter. Najsilniejszym znamieniem niewypowiadalnego jest zdarzenie, którego nie ma, zmiana, która nie nastąpiła, spotkanie, które nie doszło do skutku.

Koncepcja ujęcia tematu kieruje się zasadą dekonstrukcji. Temat wyłania się z sugestii dotyczących zdarzenia o charakterze, jak się zdaje, archetypicznym, które w toku swego rozwoju okazuje się jednak niezdarzeniem. Szczególnie wyraźne jest to w tekstach Iwaszkiewicza i Macha, bardziej zawoalowane u Brezy. We wszystkich trzech przy-

¹⁶ Oprzemy się tu, w analizie wyłącznie systematycznej – zakładając, że poprzedziła ją analiza szczegółowa – na trzech wymienionych już tekstach: *Panny z Wilka*, *Adam Grywałd* i *Góry nad czarnym morzem*.

padkach chodzi o wyjazd na wieś. Bohaterowie opuszczają właściwe im miejskie, cywilizowane otoczenie i w innej, naturalnej czy starszej w sensie kulturalnym, okolicy szukają wewnętrznej przemiany: u Macha jest to odludna Dolina, u Iwaszkiewicza wiejski dworek. Poszukiwanie jest początkowo umotywowane psychologicznie lub cywilizacyjnie, prowadzi jednak w sposób coraz bardziej zdecydowany do przemiany bohatera, do jego mitoidalnej metamorfozy. Jej punktem ośrodkowym będzie spotkanie seksualne, niewypowiadalne pożądanie. Skoro tylko ten punkt zostaje osiągnięty, proces przemiany ulega dezintegracji, historia idzie w rozsypkę. Ale dekonstrukcja nadal mówi o niewypowiadalnym, mówi o nim nawet dobitniej niż pozytywnie konstruowane oczekiwanie. W rozwiązaniu tkwi więcej splecionych ze sobą znaków *gender* niż w symbolistycznych sugestiach.

Dekonstrukcja posługuje się na płaszczyźnie kompozycji tematu środkami akcji zastępczej, która jednak nie nabiera własnego znaczenia. Osiąga się to poprzez niemal inflacyjne powiększanie zespołu występujących osób. Czytelnik musi mozolnie rekonstruować grono pańien z Wilka, które dawno już stały się paniami. U Macha powiększa się rodzeństwo poszukiwanego syna, względnie substytutami spotkania z synem są wciąż inne związki miłosne. Eksplozja zespołu osób u Brezy i Macha wykracza też poza pierwotną przestrzeń binarną, z jaką mamy do czynienia jeszcze u Iwaszkiewicza. Symultana staje się zasadą narracyjną. Brak czy też niemożność sygnifikacji prowadzi do wydłużania szeregu kolejnych sygnifikantów, szeregu analogii – mówiąc słowami Lacana – metonimii. Jest to metonimiczny strumień pożądania, który zostaje wyjęty spod „prawa ojca” lub też wyparty poza obręb działania tego prawa¹⁷ i który nie ustanawia już żadnej tożsamości. Dominuje wrażenie ulotności i niestabilności.

W tym miejscu daje o sobie znać odmienność Polski jako pogranicza. W sytuacji Europy Zachodniej, która jest inna, jeśli chodzi o problematykę *gender*, szybkie, ulotne analogie bądź też metonimiczne ślizganie się po powierzchni może się stać samokreującym się stylem, może się rozwinąć do poziomu osobnej estetyki. Zostanie ona później zidentyfikowana jako estetyka *campu*. W *campie* funkcję wyrażającą języka

¹⁷ Por. L. Lindhoff *Einführung in die feministische Literaturtheorie*, Stuttgart 1995, s. 77 n.

zastępuje funkcja stylistyczna. W odniesieniu do *gender* stylizacja jest ekwiwalentem maskowania, transwestytyzmu i transmutacji¹⁸ i może przegłądać się w lustrze akcji. *Camp* staje się aktywną strategią obalania męskiego, neutralnego, dyskursu, która w trybie procesu wydobywa na kulturalną powierzchnię paseistyczny koncept niewypowiadalności, nie zamazując w procesie emancypacyjnym różnicy, tzn. roli Innego, a jedynie sprawiając, że sama się ona wyraża.

Iwazkiewiczowskie dziewczęta nie są transwestytami, nawet jeśli autobiograficzne dokumenty coś takiego sugerują. Po prostu przeistoczyły się w kobiety. Na poziomie stylu narracji otwarta forma wspomnień, wspomnieniowe dywagacje nie stają się zasadą narracyjną, lecz formą przeżywania rzeczywistości przez Wiktora. O tym przeżywaniu opowiada się mimetycznie nie od wewnątrz, lecz z zewnątrz, choć w przybliżeniu do perspektywy wewnętrznej. Wiktor pozostaje więźniem strumienia wspomnień, w którym wspomniane Niegdyś i przeżywane Teraz stykają się mocą analogii. Wspomnienie staje się formą przeżywania terażniejszości i nie pozwala bohaterowi przebić się ku tożsamości płciowej. Aspekt dotyczący *gender* wyłania się z nostalgicznego przywiązania Wiktora do niegdysiejszego erotycznego praprzepięcia w Wilku, które wspomina on jako przypadkowe, jedynie potajemne, zawołowane zetknięcie. Jest to stosunek do innej płci, który nie ma charakteru zawłaszczającego, określającego, lecz jest otwarty, metonimiczny i nie opanowuje męskiego dyskursu seksualnego. Inne, metonimiczne, zachowanie Wiktora wobec niegdysiejszych panien i późniejszych pań z Wilka nie jest wszelako w opowiadaniu znakiem homoseksualnej Inności czy niewypowiadalnego pożądania, lecz otwartością wobec kobiecości jako takiej. Inne pożądanie konstruuje się w toku narracji nie przez wykluczenie naturalności, którą Wiktor dostrzega w kobietach, lecz jako jej część.

Góry nad czarnym morzem, to w przeciwieństwie do *Panien z Wilka*, opowiadanie osoby-Ja. Wyprawa do niedostępnej Doliny ujawnia się wprawdzie w swoim przebiegu jako projekcja niewypowiadalnego pożądania osoby-Ja i coraz bardziej rozprasza się w mnogości symultanicznych dróg wiodących do znaczenia, ale także w tekście Macha –

¹⁸ O estetyce *campu* por. *Camp grounds. Style and Homosexuality*, pod. red. D. Bergman, Amherst 1993.

podobnie jak u Iwaszkiewicza – Inne ukazuje się nie w narcystycznie skrępowanym Ja, w jego języku, lecz obiektywizuje się w geograficznej i czasowej zewnętrżności: w powojennym tabu etnicznych przesiedleń, czystek i walk w Beskidach. Innym jest Ukrainiec. Ale Ukrainiec to teraz nie homoseksualny Inny wedle pojęć możliwych w kulturze staropolskiej¹⁹, lecz Inny fallokratyczny, agresywny, niszczyielski. Pograżony w charakterystycznej dlań ambiwalencji między fascynacją a odrzuceniem narrator-Ja nie potrafi co prawda skonstruować jednoznacznego stosunku do tego Innego, pozostaje jednak w swej projekcji – rzutowaniu Inności na Ukraińca – częścią polskiego stereotypu. Inne pożądanie konstruuje się – podobnie jak u Iwaszkiewicza – jako część tego, co ogólne, tu: polskości, nawet jeśli to, co ogólne, daje się poznać jako część stereotypu²⁰.

Specyficzny charakter intensywnego skrzyżowania wewnętrżności i zewnętrżności narracji, o którym była tu mowa w odniesieniu do Iwaszkiewicza i Macha, występuje też, czego można dowieść, w nieco innej wersji u Brezy. W sumie mamy do czynienia z pewną tradycją, w której Inność pożądania dekonstruuje epicki przebieg zdarzeń – ich charakter – sama jednak nie staje się *medium* narracji, lecz w zasadzie pozostaje przy mimetycznym sposobie przedstawiania. W sensie wewnątrzliterackim można to rozumieć jako wierność tradycji narracyjnej, a w odniesieniu do konstytucji seksualnej (*gender*) jako kulturalną odmienność pogranicza. W każdym razie powoduje to zdynamizowanie instancji narratora.

2. Narrator zwielokrotniony

Niewypowiadalne pożądanie ciąży ku wyznaniu autobiograficznemu, a zarazem je kamufluje. Autobiograficznego powinowactwa można dopatrzeć się przede wszystkim u Iwaszkiewicza²¹, kamuflażu – u Macha. Z punktu widzenia instancji narracyjnej zwłaszcza kamuflaż okazuje

¹⁹ Por. Z. Kuchowicz *Człowiek polskiego baroku*, Łódź 1992, s. 318.

²⁰ O problematyce stereotypu narodowego por. moją pracę *Literarischer Text und Verwandlung eines Stereotyps. Das Ukraine-Bild bei Andrzej Kuśniewicz und Wilhelm Mach*, w: *Dialog kultur wspólnot pogranicza*, pod. red. S. Uliaszka, Rzeszów (w przygotowaniu do druku).

²¹ Dokumentują to także jego własne wypowiedzi. Por. J. Domagalski *Iwaszkiewicz w poszukiwaniu straconego czasu*, w: *Miejsce Iwaszkiewicza ...*, s. 103 n.

się kreatywny: prowadzi do bardziej zdecydowanego rozszczępienia figury narratora niż wyznanie autobiograficzne²². W *Górach nad czarnym morzem* mamy do czynienia ze skomplikowanym przenikaniem się narratorów. Obok narratora-Ja, Aleksandra, występuje w osobie jego sobowtóra Xandra druga instancja narracyjna, w sensie funkcjonalnym – instancja fingująca wyznanie-Ja. Jednocześnie jednak Aleksander i Xander jako figury fikcyjne są projekcjami nie odsłaniającego się narratora ostatecznego (autobiograficznego). Rozszczępienie wynika z zasady prawdziwości, jest konsekwencją przedstawienia mimetycznego. Autotematyczne próby definiowania nie wykraczają poza ramy racjonalnego dyskursu. Wszelako nie da się w sposób zadowalający opisać zwielokrotnionego narratora, jego postaci zrealizowanych w tekście narracyjnym, terminem wewnątrzliterackim: jako formy odnowy czy też rozszerzenia narracji. Narratorzy ci wskazują bowiem, jak wszystkie dotychczasowe elementy poetologiczne, na ukonstytuowanie płciowe. Rozszczępienie jest maską ukrywającego się autobiograficznego Ja i poprzez obraz rozprasających się instancji narracyjnych – mimo wszelkich dyskursywnych rozróżnień rozmaici narratorzy zlewają się coraz bardziej – mówi o braku tożsamości Ja. Właśnie włączenie refleksji metafikcjonalnej uwyrażnia aspekt eksperymentu narracyjnego, dotyczący *gender*. Ja narratora usiłuje restytuować swoją seksualną tożsamość, posiłkując się mową metafikcjonalną. Metadyskurs ma umożliwić męską funkcję sygnifikacji, względnie przywrócić męski „porządek symboliczny”, który wydaje się zagrożony właśnie w rozproszonej, mnożącej analogie narracji. Ale Ja narratora nie znajduje w nadrzędnym dyskursie trwałej instancji, raczej dekonstruuje metapozycję, przenosząc płaszczyznę metafikcjonalną na fikcjonalną. Męskie (homoseksualne) Ja narratora wie o męskim dyskursie, doprowadza go jednak do rozkładu, czy też musi to zrobić, skoro tylko stara się wykorzystać go w swoim wyznaniu.

Lektura poetyki powieści *Adam Grywałd* Brezy w aspekcie *gender* różni się od lektury dwóch poprzednich tekstów. Jest to jedyny tekst, w którym to, co niewypowiadalne, bywa przedmiotem bezpośrednich

²² W *Pannach z Wilka* formalnie figura narratora pozostaje jeszcze jednolita. Ale filmowa adaptacja Wajdy, która wydobywa na powierzchnię siłę oddziaływania autobiografii, zwraca uwagę na wielowarstwowość narratora.

i niebezpośrednich napomknąć i wypowiedzi²³. Nie pozostaje to bez konsekwencji dla koncepcji opowiadania. Uwypukleniu tematyżacji (obiektywizacji) – bardzo zresztą ostrożnej – sprzyja wybór powieści psychologicznej, która znajduje się pod wpływem modnego wówczas behawioryzmu. Dominuje perspektywa zewnętrzna, która opiera się przede wszystkim na rozległości *spectrum* społecznego. „Eksplzja” osób występujących w powieści nie jest jednak funkcją typizacji, jaką zna szeroko zakrojona powieść społeczna, lecz zasady analogii. Dotyczący *gender* aspekt rozproszenia zespołu osób daje o sobie znać w niejednolitości stanowiska narracyjnego. Mamy do czynienia z narratorem-Ja, który jako figura marginalna bierze udział w akcji, definiując się jednak przede wszystkim jako obserwator. Jego uwagę przykuwa zwłaszcza homoseksualny stosunek pisarza, Adama Grywałda, do młodego Mosska. Próbuje zrozumieć tę relację patrząc z zewnątrz. Kiedy jednak ten sam narrator-Ja przedstawia cieplarnianą atmosferę panującą w Polsce lat trzydziestych, zakłada maskę narratora auktorialnego. Znanе wahanie między perspektywą wewnętrzną i zewnętrzną nie jest tu wszelako wtórnie utrzymywane w ryzach przez ten sam przedmiot narracji. Jego cechy dezintegrujące uległy wzmocnieniu. Niepewna tożsamość narratora-Ja ma swój odpowiednik w samej fikcji. Narrator pozostaje w ambiwalentnym stosunku do Adama Grywałda: niczym jego sobowtór. Grywałd, podobnie jak on, jest pisarzem, a analogiczny względem niego narrator ciąży ku niemu czyniąc dwojakiego rodzaju próby, obie beznadziejne: próbę zrozumienia go i próbę wzbudzenia w nim pożądania. Obie relacje nadwężają tożsamość narratora, obie też są nierozłączne. Relacja narrator – Grywałd rozprasza się w toku opowiadania i rozsypuje w kluczowej scenie finału na wsi: staje się relacją w trójkacie narrator – Grywałd – Mossek.

Reasumując: Innością homoseksualności nie jest w tej powieści ukształtowany epicko, homoseksualny stosunek miłosny Grywałda i Mosska,

²³ O homoseksualności mówi się w następujących formach: 1) w opowiadaniu Grywałda o spotkaniu z zabiegającym o niego pomocnikiem krawca, przy czym zachowanie homoseksualne zostaje zidentyfikowane dopiero w związku ze wspomnieniami lekturowymi (Proust); 2) jako kalamburze dotyczącym stosunku Grywałda do Mosska i 3) wreszcie jako przybliżonym jedynie rozumieniu zakochanych – Grywałda i Mosska – przez narratora. We wszystkich trzech przypadkach homoseksualność jawi się jako problem języka (tekstu): intertekst, gra tekstu, poszukiwanie tekstu.

który od początku wywoływał irytację krytyki, lecz próba rozumienia podejmowana przez narratora. Odkąd to, co Inne, zostało niejako opatrzone nazwą, odtąd jest sprawą narracji, nie zaś jej przedmiotu. Inne pożądanie staje się – w sensie kulturalnym konsekwentnie – tym, co Inne, w mówieniu o nim²⁴. Epickie napięcie polega na niemożności zrozumienia, która cechuje narratora. Bełkot słusznie stawia *Adama Grywałda* obok *Pałuby* Irzykowskiego²⁵; punkt ciężkości powieści tkwi na płaszczyźnie metafikcyjnej, czyli w jej literackości²⁶, nie zaś w przedmiocie narracji. Podobnie jak dążenie do prawdziwości czy też autentyczności ujawnia się ostatecznie w *Pałubie* jako „pałubiczność”, jako to, co Inne, tak też behawiorystyczna metoda narratora w *Adamie Grywałdzie*, tzn. korzystanie przezeń z Adlerowskiej teorii homoseksualności, nie stanowi strategii, które prowadzą do zrozumienia²⁷, lecz jedynie opisują zewnątrz narratora, jego niezdolność do zbliżenia z kochankami w akcie pisania²⁸.

Akt pisania sublimuje akt erotyczny. Ciekawe, że w kraju pogranicza dotycząca homoseksualności teza Adlera o poczuciu mniejszej wartości i rekompensacie, o jej społecznej genezie (homoseksualność nie jest wrodzona²⁹), ta przejęta przez narratora z zewnątrz teoria psychoanalityczna, w narratorskiej znów ulega dekonstrukcji.

²⁴ „Kulturalne narodziny” homoseksualności dokonują się nie w udokumentowanych wyznaniach homoseksualistów, lecz w dziewiętnastowiecznych dokumentach sądowych i psychiatrycznych.

²⁵ J. Bełkot *Rozpad i trwanie...*, s. 77.

²⁶ Por. M. Dąbrowski *Polska awangarda...*, s. 95.

²⁷ Wbrew większości polskich interpretacji *Adam Grywałd* akurat nie jest filozoficzną powieścią z tezą – np. Adlerowską, dotyczącą homoseksualności – która zostaje narracyjnie wyeksplikowana.

²⁸ Narrator maskuje swój dramat, przede wszystkim przyjmując rolę słuchacza cudzych historyjek, poddając się fali plotek. Typowe dla tej roli jest to, że narrator występuje nie jako autor plotek, lecz jako bierny odbiorca. Tym samym unika retoryki, która jest identyfikowana w kulturze jako „babska” czy „homoseksualna” i która za sprawą tendencji do horyzontalnego rozwlekania, do asocjatywności, osłabia zhierarchizowany dyskurs męski. „Czemu to – myślałem – tyle obcych słów muszę słyszeć, tyle cudzych zwierzeń mam nosić w sobie, dlaczego nikt się naprawdę do mnie nie odzywa, do mnie niezmodernowanego słuchacza monologów. (...) Oni nie mówili do mnie, a tylko – przy mnie” (*Adam Grywałd*, Warszawa 1977, s. 150).

²⁹ Eksplicację Adlerowskich tez w oparciu o tekst Brezy przeprowadza przede wszystkim Bełkot, *Rozpad i trwanie...*, s. 68 n.

Zakończenie ujmuje symbolicznie dwie rzeczy. Kapitulujący narrator, wreszcie zwolniony z roli słuchacza i obserwatora, jest bliski wewnętrznego załamania. Idąc do swojego pokoju – do siebie – widzi młodego Mosska, który pisze do Grywałda. Tym, kto utracił język, jest narrator – nie kochanek.

Taka lektura wspiera się na istnieniu tajnych znaków, sygnałów wymykających się świadomości narratora i kodowi, według którego opowiada on swoją historię. Te znaki wskazują na drugi niezależny kod. Są formą mowy ezopowej.

3. Tajne znaki i opowiadanie

Do istoty tajnych znaków w kodzie *gender* należy:

- a. enigmatyczność utrudniająca włączenie ich do kodu głównego, który wyznacza przebieg fabuły;
- b. uaktywnienie znanych tradycyjnych obrazów zdeterminowanych przez *gender* – mogą one być częścią kultury europejskiej, arabskiej czy amerykańskiej bądź też częścią subkultury (np. lektura *Ucztę Platona*, *Gazeli Hafiza* lub *Calamusa* Whitmana; język ciała, np. ruszanie biodrami; miejsca charakterystyczne dla subkultur miejskich itp.);
- c. sugestia odsyłająca do prywatnej egzystencji autora, której nie sposób rozszyfrować.

Te inaczej zakodowane elementy wyłamują się z tekstu fikcyjnego i mają znaczenie wielorakie lub nie mają żadnego (puste znaki).

Międzynarodowa kultura zdominowanego przez *gender* modernizmu stworzyła całą skarbnicę obrazów. Wczesny Iwaszkiewicz czerpie z niej jeszcze bardzo obficie. W prozie późnych lat dwudziestych i trzydziestych obrazy te zostają wyparte przez motywowany w coraz większym stopniu prywatnie korpus obrazów³⁰. Modernistyczna reminiscencja i prywatne umotywowanie znamionują wybór tajnych znaków w kodzie *gender*, jakie występują w literaturze od *Panien z Wilka* po *Góry nad czarnym morzem*.

Tajnym znakiem autobiograficznym jest w *Pannach z Wilka* transpozycja kluczowego przeżycia z własnej młodości w Byszewach na koncepcję dworku w Wilku: transpozycja tak kompletna, że ówcześni czterej bracia Świerczyńscy uobecniają się już tylko w liczbie wilkowskich panien. Ho-

³⁰ Por. moją pracę „Rückkehr nach Europa”. *Klassizistisches Ideal und privates Ich*, w: Jarosław Iwaszkiewicz. *Ein Grenzgänger der Moderne ...*, s. 70 n.

moseksualne pożądanie opatruje się też w *Pannach z Wilka* bardziej bezpośrednim znakiem: w homoerotycznym sennym wyobrażeniu martwego żołnierza. To, co Inne w obrazie, określa się bezpośrednio w zmianie odniesienia do rzeczywistości. Senne przeżycie funkcjonuje nie jako romantyczny symbol, lecz jako psychotyczne zaburzenie.

Breza posługuje się kilkoma tajnymi znakami, które jednak, ze względu na wypowiedzianą homoseksualność, poddają się deszyfracji i mogą zostać włączone do opowiadania. Są to znaki kulturalnego subkodu³¹ – Proust w lekturze Grywałda (s. 82) i przede wszystkim język ciała (na pierwszym miejscu krawieckiego pomocnika [s. 177], ale należy tu też wymienić przechyloną głowę Mosska [s. 71] czy chwianie się Żenia [s. 40]). Przemawiające przez te znaki ukonstytuowanie płci wskazuje na kulturę dekadencji i subkulturę jednocześnie. Homoseksualna rola płciowa konstytuuje się jako część kultury cieplarnianej i raczej z nią nie kontrastuje; dopiero przejrząwszy się w lustrze homoseksualności warstwy robotniczej odślania się jako zachowanie właściwe ludziom spoza nawiasu³².

Tajne znaki w kodzie *gender* najwyraźniej rysują się w *Górach nad czarnym morzem* Macha. Są strukturalnym *pendant* narracji o silnej funkcji sublimującej. Przenikają cały tekst i należą do zespołu głównych motywów w opowiadaniu.

Najważniejszym z nich jest poszukiwanie syna³³. Sugestia wskazująca na pożądanie homoseksualne wyłania się z narcystycznego po-

³¹ W bardziej skomplikowanej formie należą do niego także kwiatowe porównania odnoszące się do rodzeństwa Mosse. Mięsiста lilia wśród tataraku (s. 74) ma związek z Izą, a nie z jej bratem.

³² Miejsce, w którym wyraźnie mówi się o homoseksualności, zbiega się dokładnie z opowieścią Grywałda o przeżyciu, którym była nie zrealizowana do końca próba uwiedzenia go przez pomocnika krawieckiego, (s. 177 n.).

Pożądanie homoseksualne i przekraczanie barier klasowych – najczęściej gwoli zbliżenia z warstwą robotniczą – są zjawiskiem typowym dla epoki. Robotnik jako obiekt pożądania należy do ikonografii mieszczańskich wyobrażeń o homoseksualności.

³³ Podobnie rzecz się ma z historią trójkąta jako podstawową figurą wszelkich konfiguracji erotycznych w tej powieści. Figura – Ja Aleksander konstruuje się wobec świata zewnętrznego zawsze względem dwóch osób. Relacje w trójkącie oznaczają próbę sublimującego rekompensowania innej możliwości – tu: homoseksualnej formy stosunku – która została wykluczona. Zarazem jednak uniemożliwiają ukonstytuowanie się odrębnego Ja.

szukiwania Tego Samego; ważniejsze wszakże niż *pattern* psychologiczny jest oddzielenie poszukiwań syna od dramatu rodzinnego, względnie konstrukcyjna drugoplanowość owego, niełatwego do odтворzenia, dramatu. Poszukiwanie tego, co nieznanne, górską wędrówka ku Dolinie, staje się poszukiwaniem tego, czego po prostu nie sposób nazwać i nabiera erotycznego napięcia. Na szczycie, z chwilą wejścia w Dolinę, ujawnia się aspekt dotyczący *gender*. Bohater przestępuje górski grzebień niczym Letę, rzekę Zapomnienia. Zapomnienie oznacza oderwanie się, uwolnienie od dotychczasowej akomodacji (wyd. Warszawa 1961, s. 201). Ale już spotkanie z chłopcami w Dolinie spycha bohatera znów w odmęt przeszłości. Już pojawienie się „pożądanego” Olgierda wskazuje na sublimację. Zamiast modernistycznego nagłego, zdarzeniowego ukazania się Innego w pełni cielesności³⁴ (ulubiony obraz nagiego młodzieńca), następuje sublimacja cielesnej obecności Olgierda. Staje się cały znaczącym obliczem, któremu Aleksander jedynie nadaje oprawę, niczym w operowej inscenizacji (s. 247). To, co Inne, ponownie daje o sobie znać w ten sposób, że Aleksander nie nazwie Olgierda swoim synem i nie doprowadzi dramatu rodzinnego do rozwiązania, o którym da się opowiedzieć, lecz dokładnie w tym miejscu zburzy całą konstrukcję.

Funkcja dezintegracji czy też dekonstrukcji tajnych znaków w kodzie *gender* przybiera na sile, kiedy są one uwarunkowane nie tradycją obrazów (narcyzm, stosunki ojcowsko-synowskie), lecz autobiograficznie. Nieszczęśliwa jakoby przygoda Macha z pewnym Bułgarem zostaje zaszyfrowana w enigmatycznym przeżyciu bułgarskim bohatera-Ja, przy czym sublimacja pożądania dopuszcza obecność mężczyzny tylko w roli brata ukochanej³⁵. Enigmatyczne przeżycie z Bułgarii i poszukiwanie syna – gdzieś w beskidzkiej dolinie – tworzą analogię. Sztuczność skonstruowanego odniesienia staje się tym większa, im bardziej przybiera na ekspresyjności poszukiwanie syna. Skrywanie motywacji autobiograficznej sprawia, że bułgarskie przeżycie ma jedynie funkcję pustego znaku, co prowadzi do zwielokrotnionej se-

³⁴ Ten motyw, dotyczący *gender*, będzie trwać i rozwijać się w lirycznej prozie Iwazkiewicza, od *Zenobii Palmury* do *Cieni*.

³⁵ Jeden z wielu przykładów relacji w trójkącie.

miozy. Przeżycie owo kojarzy się już to z socjalistyczną utopią, już to – ahistorycznie – z mitem. Oba skojarzenia są przesycone obrazami dotyczącymi *gender*. Socjalistyczna utopia stopniowo krystalizuje się w wizję idylli rodzinnej, mit natomiast – w obraz meduzy, który bardziej skrywa, niż uprzystępnia swoje znaczenie. Aleksander spotyka Marę nad wyłowioną z wody meduzą. Meduza jako istota mityczna i zoologiczna stanowi obraz wielowarstwowy. Przede wszystkim symbolizuje mizoginię (lęk przed kastracją), przy czym w micie zagrożenie zostaje przezwyciężone. Perseusz pokonuje Meduzę patrząc w tarczę, w której odbija się jej postać, tzn. opanowuje zagrożenie we własnym języku poprzez jego odwzorowanie. Ale znaczenie meduzy w aspekcie *gender* to więcej niż potwierdzenie fallokratycznej seksualności i logokratycznej zdolności do dyskursu. W lustrzanym odbiciu i w grozie zastygłej na obliczu meduzy nie uwidacznia się już jednoznacznie instancja podmiotowa³⁶. Wskazuje na to także równoległy obraz grzyba, którego dojrzewający Aleksander pokazuje dzieciom z hrabskiego majątku, one zaś go niszczą. Aleksander konstruuje swoją tożsamość seksualną w obrazie grzyba (meduzy), właściwy temu obrazowi jest przedmiotowy charakter i bezbronność substancji. Aleksander dzierżąc w dłoni grzyba (nie fallusa), nie rozporządza językiem.

Jak pokazuje ostatni przykład, obrazy dotyczące *gender* plenią się w powieści Macha. Usiłując określić charakter właściwych im odniesień kulturowych trzeba się najpierw zmierzyć z problematyką awansu, która przenika powieść na wielu poziomach (narrator, społeczna i polityczna warstwa narracyjna). I bohater, i autor pochodzą ze środowiska chłopskiego, które w procesie spóźnionej industrializacji okresu międzywojennego i przede wszystkim w Polsce powojennej ulega gigantycznemu przewarstwowieniu. Polska kultura o szlacheckim i wiejskim charakterze zmienia się zasadniczo. Polityczny podmiot tej makrozmiany, „awansujący” chłop, okazuje się w *Górach nad czarnym morzem* osobnikiem, który sam sobie jest obcy. Wywiera to także piętno na dotyczącej *gender* problematyce homoseksualności.

³⁶ Świadczy o tym także okoliczność, że w badaniach kobiecych meduza stała się projekcją pozytywnej roli kobiet. Por. Sigrid Weigel *Die Stimme der Medusa*, Dülmen 1987.

Podsumowanie i spojrzenie w przyszłość

Inna kultura polskiego dworu z jego nieobecnyimi ojcami³⁷ i wymagowaną idyllą wiejską nie nazywała homoseksualisty po imieniu. Jego kulturowym umiejscowieniem było otwarte pod względem erotycznym bytowanie młodzieży. Dzieło Iwaszkiewicza nostalgicznie ciąży ku temu punktowi wyjścia. Z niego i ponad nim rozpościera się – już bez nostalgii – narracyjny kosmos pominiętego tu milczeniem Gombrowicza. U Brezy kultura szlachecka zespała się z mieszczańską i zastyga wewnątrznie w cieplarnianej atmosferze miasta. Wizerunek homoseksualisty konstruuje się w zapożyczonych z zewnątrz obrazach dekadenta, dandysa czy pisarza. Wreszcie bohater-Ja Macha stara się znów wrócić na wieś. Aleksander znajduje tam jednak ludzi podobnie jak on wyobcowanych, odezwanych od ziemi. Powrót nie udaje się. Niewypowiadalne pożądanie po raz pierwszy nie jest nigdzie kulturowo umiejscowione. Polska, przedtem pogranicze, teraz od dawna już jest śródlądem w centrum bloku wschodniego. Ja nie może już opuścić zakłętego kręgu swojego wyobcowania i manifestuje swoją tożsamość jedynie w niebezpośredniej ekspresji: w dekonstrukcji narracji mimetycznej i w ezopowym błędzeniu po zatartych śladach. Na peryferiach literatury rozrachunkowej Mach nie jest w stanie użyć swej homoseksualnej odmienności w funkcji dyskursu politycznego wymierzonego w monolog systemu komunistycznego. W Polsce na tę drogę odważy się wejść dopiero Andrzejewski³⁸. Ta nowa forma to jednak literatura emancypacji; niewypowiadalne, dochodzi do głosu i może zrezygnować z roli tego, co zostało wykluczone z dyskursu. Wsze-

³⁷ W *Adamie Grywałdzie* umotywowana niegdyś patriotycznie nieobecność ojców zdegenerowała się do poziomu psychotycznego kaprysu starego Mossego, który w swoim odległym pokoju wiezie żywot paralelny, ale odizolowany.

³⁸ W *Miazdze* spotykają się obie te postawy kulturowe: podczas gdy pisarz Nagórski trwa przy sublimacji, ofiara Marca 1968 – Ksawery Panek – z powodzeniem zdobył się na swój *out of the closet*.

Jeśli chodzi o tendencje lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, por. moją pracę *Solidarität und sexueller Aussenseiter*, w: *Enttabuisierung. Essays zur russischen und polnischen Gegenwartsliteratur*, pod. red. J.-U. Petersa, G. Ritza, Bern 1995, s. 195-208.

lako tym samym likwidacji ulega związek niewypowiadalnego po-
żądania i poetyki narracji. Homoseksualność przestaje być proble-
mem języka literatury i staje się tematem kultury.

przełożył Andrzej Kopacki