

Pamiętnik Literacki 2008, 4, s. 97-121



**Milcząca komnata króla Henryka. Wokół  
„Opowieści o papierowej koronie” Józefa  
Czechowicza**

Tomasz Kaliściak

TOMASZ KALIŚCIAK  
(Uniwersytet Śląski w Katowicach)

MILCZĄCA KOMNATA KRÓLA HENRYKA  
WOKÓŁ „OPowieści O PAPIEROWEJ KORONIE” JÓZEFA CZECHOWICZA

**Odmienianie kanonu**

Dla teorii *queer* kanon stał się pojęciem dość kłopotliwym, głównie z uwagi na jego wykluczającą normatywność, która wyprowadziła na dobre z pola badań ludzką podmiotowość. Dlatego też z perspektywy teorii *queer*, która krytycznie ustosunkowuje się wobec tej symbolicznej przemocy, kanon jest niemożliwy w postaci innej niż podmiotowa. Oznacza to, że na jego kształt wpływają różnorodne doświadczenia ludzkiej podmiotowości, a w tym – co szczególnie ważne dla krytyki *queer* – nienormatywnej seksualności czy szeroko pojętej odmienności zarówno krytyka, jak i czytelnika. Kształtowanie kanonów istotne było z politycznego punktu widzenia dla nurtu badań gejowsko-lesbijskich. Dla teorii *queer* kanon istnieje jedynie jako wyzwanie interpretacyjne, zmierzające do zauważenia od zawsze widocznych, lecz nigdy lub prawie nigdy nie dostrzeganych śladów odmienności pozostawionych na powierzchni tekstu. Błażej Warkocki uznał, że „homoseksualna Tajemnica znajduje się w samym centrum kanonu literatury polskiej”<sup>1</sup>. Potrzeba jedynie krytycznej wrażliwości wobec kwestii pożądania, aby ją dostrzec. „Oto jest pole dla Zdobywcy: wydzierać Tajemnicy obszary *terrae incognitae*” (P 49)<sup>2</sup> – wyznaje Henryk, *porte parole* Józefa Czechowicza. Takim właśnie wyzwaniem jest dla mnie krytyczna interpretacja twórczości literackiej autora *Kamienia*, uznanej przez kanon za najwybitniejsze osiągnięcie polskiej literatury katastroficznej międzywojnia. Twierdzę zatem, że tajemnica homoseksualna kryje się na jej powierzchni i występuje już od samego początku twórczości tego poety, który wyznacza debiutancka *Opowieść o papierowej koronie*.

<sup>1</sup> B. Warkocki, *Skradziony list, czyli homoseksualna Tajemnica wobec kanonu literatury polskiej*. W zb.: *Kanon i obrzeża*. Red. I. Iwasiów, T. Czerska. Kraków 2005, s. 303.

<sup>2</sup> Skrót P odsyła do wyd.: J. Czechowicz, *Proza*. Oprac. T. Kłak. Lublin 2005. Do tekstów tego autora odsyłają też skróty: K = *Koń rydzy. Utwory prozą*. Wstęp i oprac. T. Kłak. Warszawa 1990; L = *Listy*. Wstęp i oprac. T. Kłak. Lublin 1977. Prócz tego zastosowałem skrót M, który oznacza publikację: Kłabund [A. Henschke], *Moreau. (Dzieje żołnierza)*. Przeł. S. Napieriski. „Skamander” 1921, nry 4–9. Liczby po skrótach wskazują stronicę.

### Katastrofa odmienności

Jan Śpiewak wskazuje na konieczność nieustannej reinterpretacji poezji autora *Kamienia* w kontekście aktualnie inspirujących prądów myślowych. Jego zdaniem:

Twórcza poezja czytana po latach może wydobywać treści, które sam twórca chciałby odczytać inaczej. Płynny czas, wnosząc nowe wartości poznawcze, przewartościowując poprzednie, nie tylko sprawdza twórczość, ale i wnosi do niej swoje własne treści, właściwe swojemu czasowi. Nie tylko klasyków greckich i rzymskich, ale i Szekspira odczytujemy z całą zapalczliwością współczesnej filozofii<sup>3</sup>.

Chciałbym tę wypowiedź, otwierającą poezję Czechowicza na nowe dyskusje, potraktować jako zachętę do lektury tejże w perspektywie teorii *queer*, która w myśl współczesnych ustaleń w dziedzinie socjologii, psychoanalizy, a także filozoficznej dekonstrukcji stawia pytania o funkcję tożsamości płciowej i seksualnej, pytania niegdyś mało istotne lub całkowicie nieważne, dziś jeśli nie najważniejsze, to przynajmniej kluczowe w rozumieniu podmiotowości człowieka. Czy twórczość Czechowicza, bo myślę nie tylko o poezji, „sprawdzi się” w tej nowej optyce badawczej wnosząc dodatkowe wartości poznawcze?

Seweryn Pollak zwrócił uwagę na istotny wpływ osobistych doświadczeń Czechowicza, w tym również skłonności homoseksualnych, na percepcję jego twórczości i odmiennosc jego wersji katastrofizmu:

Warto zdać sobie sprawę, że na katastrofizm Czechowicza złożyły się czynniki bardzo różnorakie, że głównym z nich był czynnik psychologiczny, że skłaniały go ku temu i predyspozycje psychiczne, i skłonności, i fakty biografii. Powiązały się one u Czechowicza z reakcją na ówczesną sytuację ogólną, na nastroje beznadziejności, którym ulegało zresztą w tym czasie wielu poetów. Katastrofizm Czechowicza jest więc zjawiskiem bardziej złożonym niż u innych poetów tego okresu [...]. Podobnie zresztą rzecz się ma z pewnymi faktami życia osobistego Czechowicza, z jego skłonnościami homoerotycznymi – jeśli o nich nie wiemy, całkowicie niejasny jest chociażby taki utwór, jak *hildur baldur i czas*<sup>4</sup>.

Pollak, ograniczając eksplikację własnego stanowiska jedynie do słynnego poematu z „zapachem skandalu”, miał na myśli z pewnością także inne teksty tego autora, jak choćby opowiadanie z numeru 1 „Reflektora”, w którym Czechowicz – zanim jeszcze debiutował jako poeta zbiorem *Kamień* w 1927 roku – opublikował anonimowo swój pierwszy utwór, w dodatku pisany prozą. Mimo iż anonimowość tego debiutu, jak wskazuje Waław Gralowski, była zwyczajnie przypadkowa i polegała jedynie na edytorskim niedopatrzaniu, to należy zgodzić się również z Tadeuszem Kłakiem, iż owa niezamierzona usterka uchroniła, być może, samego autora przed atakiem czytelników, bo – jak wspomina Gralowski – „temat mógł zaszokować ludzi wychowanych w tradycyjnej dziewiętnastowiecznej moralności”<sup>5</sup>. *Opowieść o papierowej koronie* jest debiutem homoseksualisty i tematyka homoerotyczna jest tu wyraźnie widoczna, jak w żadnym innym późniejszym utworze tego autora. Ów odważny jak na owe czasy *coming out* miał już wyraźne cechy

<sup>3</sup> J. Śpiewak, *Przez kręgi oczyszczające poezji*. W zb.: *Spotkania z Czechowiczem. Wspomnienia i szkice*. Zebrał i oprac. S. Pollak. Lublin 1971, s. 23.

<sup>4</sup> S. Pollak, *Słowo wstępne*. W: jw., s. 8.

<sup>5</sup> W. Gralowski, *Stalowa tęcza. Wspomnienia o Józefie Czechowiczu*. Warszawa 1968, s. 41.

dojrzewającej świadomości artystycznej, określonej później jako katastroficzna. Zarysowana przez Pollaka odmienność Czechowiczowskiego katastrofizmu prze-radza się w mojej interpretacji w katastrofę odmienności, której przejawy opiszę w dalszej części artykułu. Na marginesie moich rozważań zostawiam zarówno znany „poemacik z zapachem skandalu”, jak i inne homoerotyczne wiersze Czechowicza, koncentrując się wokół równie skandalicznego opowiadania o królu Henryku.

### Słobódka

Kluczem do interpretacji *Opowieści* może okazać się Słobódka, niewielka miejscowość w dawnym powiecie wileńskim, w której Józef Czechowicz w okresie od 1 X 1921 do 1 III 1923 pracował jako nauczyciel. Zachowały się fragmenty jego dziennika z tamtego okresu, powstałe między 1 a 17 V 1922<sup>6</sup>. Zapiski 19-letniego nauczyciela ze Słobódki ukazują proces kształtowania się homoseksualnej tożsamości. Trudowi pracy nauczycielskiej „na krańcach Europy” (K 389) towarzyszy pierwsze miłosne oczarowanie chłopięcą postacią ucznia, Zenka. Uczucie świadomie inspirowane lekturą miłosnych dialogów Platona, która z pewnością potwierdziła homoseksualną wrażliwość poety. Pod datą 17 V pojawia się zapis:

Wieczorem lektura *Fajdrosa*. Wzruszające są te słowa o kochającym i kochanku, wypowiedziane z górą dwa tysiące lat temu. [K 394]

Czechowicz spotyka Zenka wielokrotnie w czasie spacerów po okolicy. 2 V rejestruje następujące zdarzenie:

Zenek odchodząc podał mi rękę. Zatrzymał dłoń w dłoni, jakby chcąc mi co powiedzieć. Ale nie powiedział nic. [K 387–388]

Innym razem skarży się na pustkę wywołaną nieobecnością Zenka w szkole. Jakże znaczące jest to zestawienie lektury Platona z miłosnym westchnieniem:

Czytam *Fajdrosa*. Pusto bardzo, gdy Zenek nie przyjdzie do szkoły. [K 338]

Kolejne spotkanie, 6 V, w którego trakcie Zenek wręcza zakochanemu miłośny podarunek:

Za Myśłówką spotkałem Zeńka. Brodził po zalanej wodą łączce. Zbierał kaczeńce. Dał mi ich całą garść. Mokre. Ozdobiły mój pokój, to prawda. Jednak smutno mi przy tych kwiatkach. [K 389–390]

Dwa dni później na tle bliżej nie określonego nieporozumienia pojawia się wymowna scena:

Podczas jednej z przerw rozmawiałem w pokoju u siebie z Zeńką. Dialog był niedługi:  
– Dlaczego Pan taki? Czy Pan w Boga nie wierzy?  
– Jeszcze wierzę...

<sup>6</sup> Pierwodruk pt. [*Z dzienników i wspomnień*] ukazał się w numerze 16 „Kamieny” z 1966 roku. T. Kłak, udostępniając tekst dziennika do druku, nadał mu tytuł *Opowieść o papierowej koronie*. W komentarzu w K 463, w którym to wydaniu przedrukowane zostały fragmenty dziennika, badacz ów pisze: „Motywy biograficzne, zawarte tutaj, zbieżne są z niektórymi motywami *Opowieści o papierowej koronie* z 1923 r.”

– Wolałbym, żeby mnie pan nie lubił...

– Żebym cię może nienawidził?

– Może nawet tak...

Schwyciłem *Biblię* ze stołu, rzuciłem nią w kąt. Posypały się kartki. Zenek pobladał.

– Co pan? Co pan?

W tejże chwili pomyślałem! Trzeba ci tego było. Spłoszyłeś to wrażliwe dziecko białoruskie. Dłużej będzie tę chwilę pamiętał niż całą twoją dobroć.

Ale podczas drugiej przerwy, gdy chciałem zostać sam, zapukał do mego pokoju. No i wszedł, uśmiechnięty. Powiedział:

– Przepraszam. [K 390]

Z tych niezwykle lakonicznych i oszczędnych zapisków nie należy, rzecz jasna, wyciągać daleko idących wniosków, dotyczących również przyczyny owej sprzeczki. Można przypuszczać, że konflikt między Zenkiem a Józefem powstał na tle wiary. Dowodem tego *Biblia*. Niewykluczone, iż Zenek próbował udowodnić starszemu przyjacielowi, że łączące ich uczucie, potępiane jednoznacznie przez *Biblię*, jest grzeszne. Stąd prawdopodobnie tak gwałtowna reakcja Czechowicza, który z niezgody na opresywność religijnych norm rzuca księgą w kąt. Dopiero potem pojawia się obawa, że swoim nieopanowanym zachowaniem mógł zniechęcić do siebie wrażliwego chłopca. Tak się jednak nie stało i wydaje się, że Zenek zrozumiał intencję swojego przyjaciela. Ale z całą pewnością wydarzenie to zaważyło na doświadczeniu młodego Czechowicza. Świadomość grzesznej miłości okaże się w efekcie jednym z najważniejszych elementów *Papierowej korony*.

Czechowicz w tę swoją pierwszą miłość wtajemniczył przynajmniej kilka najbliższych osób. Jeszcze przed Wacławem Gralewskim, z którym korespondował będzie dopiero w 1923 roku, sekretną miłość Czechowicza poznała jego siostra, Katarzyna. Tak wynika przynajmniej z dziennikowego zapisu z 11 V:

Pokazałem mu [tj. Zenkowi] list siostry, w którym były słowa: jeśli go lubisz, przepadło, będziesz go lubił... [K 392]

Wypowiedź ta może brzmieć niczym pocieszenie i akceptacja homoseksualnej miłości jako naturalnego stanu rzeczy.

Tadeusz Kłak wysnuwa przypuszczenie, że bohaterem listu Czechowicza do Wacława Gralewskiego z 14 V 1923 jest właśnie Zenek, ukryty za słowem „najgorzej”<sup>7</sup>. Oto wybrane fragmenty tego listu:

żyć ciąglem oczarowaniem majowych dni i moimi marzeniami. Czy pamiętasz moje litewskie „najgorzej” powiedziane w kawiarni w dniu mego wyjazdu? [...] Powiem Ci w zamian, że ojciec Jego umarł, a ja zaproponowałem matce, że go zabiorę ze sobą. I wyobraź sobie, ku memu zdziwieniu handel ubito. Matka mi Go oddaje. [...] Na razie przeraziłem się: co ja będę robił na świecie z tym fantem? Ale teraz biorę rzecz poważniej. Przecież to nie dla żartu los mi go daje w ręce. Utworzę zeń na obraz i podobieństwo swoje człowieka. Jemu zawdzięczam najpiękniejsze chwile mego życia i *quasi*-twórczości. Przyjedzie do mnie w sierpniu i wtedy cofnę swe „najgorzej” i pokażę Ci go w aksamitach i jedwabiu. [...] Marzyłem, marzyłem przez półtora roku o Nim. I wierzę, że ostatnie fakty są wynikiem li tylko mojej wyteżonej w jednym tylko kierunku tęsknoty. Może to mistycyzmem nazwiesz, ale widzisz, ja jestem i byłem przejęty zawsze mistyką wewnętrznych moich dramatów. [L 29–30]

Dowody na to, jakoby Czechowicz istotnie zaopiekował się chłopcem, o któ-

<sup>7</sup> Zob. przypis 2 do listu w L 32.

rym pisał, nie zachowały się ani w listach, ani we wspomnieniach innych osób. Bez wątplenia jednak „w aksamitach i jedwabiu” ukazał go, jeśli nie w rzeczywistości, to na pewno w *Papierowej koronie* pod postacią młodziutkiego Diadumena. I wiele wskazuje na to, że jego pierwowzorem był właśnie Zenek, uczeń ze Słobódki, owo „litewskie »najgorzej«”, pierwsza nieszczęśliwa miłość Czechowicza.

Stanisław Piętak, wspominając trudną młodość Czechowicza, wymienia wydarzenia, które ukształtowały osobowość autora *Kamienia*, także te, które miały miejsce w Słobódce: „rozpaczliwe osamotnienie młodziutkiego, ledwie dziewiętnastoletniego nauczyciela, pierwsza niespodziewana miłość, komplikująca mu całe życie...”<sup>8</sup> Konrad Bielski, przedstawiając z kolei obszernie mit Słobódki, pisze: „Tu prawdopodobnie poznał różne oblicza miłości, która go urzekła potem na długie lata”<sup>9</sup>. Miłości – dodajmy – niespełnionej, która miała doprowadzić go do samobójczej próby. Ale o wydarzeniach słobódzkich i związanych z nimi osobach –

w przeciwieństwie do opisów natury [Czechowicz] mówił mętnie i wszystko zaciemniał. Zaczął się posługiwać dziwnymi aluzjami, mowa jego pełna była niedomówień – pozostawiał bardzo wiele dla domyślności partnera<sup>10</sup>.

Podobnie „ciemny”, ezopowy język owiewał tajemnicę rzekomej próby samobójczej:

Czechowicz ten epizod swego życia w rozmowach omijał, a liczne aluzje, domyślności i niedomówienia nic nie wyjaśniały, a raczej sprawę gmatwały<sup>11</sup>.

Nie ma wątpliwości, że ów „ciemny” język posłużył Czechowiczowi do wyrażenia w enigmatycznej formule równie „ciemnej” miłości. Ciemnej, a więc homoseksualnej. Ten „ciemny” żywioł języka przeniknie również całą twórczość literacką autora *Papierowej korony*, decydując w efekcie o odmienności Czechowiczowskiego katastrofizmu.

Wyraz „najgorzej”, podobnie zresztą jak „Nieznane”, wyjęte jest z „ciemnego” słownika Czechowicza. *Opowieść o papierowej koronie* w pierwotnym zamysśle stanowić miała wstępną część większego dzieła, któremu autor planował nadać tytuł *Henryk*. Projekt tej „architektonicznej” powieści przedstawił w liście do Gralewskiego z 5 VI 1923:

- I – Opowieść o papierowej koronie.
- II – Hymny Henryka o Złotolicym.
- III – Dzieje bajeczne.
- IV – Misterium – „Co się komu w duszy gra”...
- V – Droga w Nieznane. [L 34]

Potem pojawia się krótka charakterystyka każdej z części:

Pierwszą część znasz. Tytuł drugiej nie potrzebuje, zdaje się, komentarzy. Ta część jest najtrudniejsza. Trzeba tu ogromnego czucia artystycznego, by nie przebrać miary. Kto jest Złotolicy – wiesz dobrze – to jest owo „najgorzej”, którym Ci powiedział w dniu odjazdu.

Dzieje bajeczne to znowu historia czarnoksiężnika Hirama, wodza – Włodzimierza i szaleńca Alwina. Wszystko splecione z życiem Henryka.

<sup>8</sup> S. Piętak, *Józef Czechowicz – człowiek i poeta*. W zb.: *Spotkania z Czechowiczem*, s. 32.

<sup>9</sup> K. Bielski, *Z moich wspomnień*. W zb.: *Spotkania z Czechowiczem*, s. 103.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 104.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

Po straszliwych przejściach, na których się kończy część trzecia, Henryk staje się żywym trupem – psychiką kostniejącą, umierającą. Nagłe rozbudzenie i ostatnie jak gdyby błyski są treścią części czwartej.

Wreszcie następuje droga w Nieznane. [L 34]

Na podstawie tego opisu łatwo można się zorientować, że dzieło to miało w zamierzeniu autora opierać się na homoseksualnym kontinuum postaci: Zenek – „najgorzej” – Diadumen – Złotolicy. Czyżby Czechowicz marzył w istocie o jakiejś monumentalnej narracji, której tematem byłaby miłość homoseksualna? Dzieło pt. *Henryk* nie powstało, a pragnienie wielkiej narracji przybrało nowy kształt. W liście do Kazimierza Miernowskiego z 5 XII 1928 pisarz ujawnia kolejny pomysł:

Będzie to historia oparta na psychoanalizie, jeśli chodzi o treść, i na kinie, jeśli chodzi o formę (styl). Sprawa ponura, bo na tle homoseksualizmu. Rzecz się dzieje w Wilnie i okolicy jego. Zresztą będzie to tylko próba nowej roboty, przygotowanie do pracy nad epopeją. [L 83–84]

Tą zapowiadaną epopeją miała być powieść *Berło*. Monumentalna narracja z „ponurym” homoseksualizmem w tle nigdy nie otrzymała pełnego kształtu. Jest jednak oczywiste, że musiała się rozproszyć w mniejszych formach – w krótkich utworach pisanych prozą poetycką, a także w poezji i w dramatach.

### Milcząca komnata

Wracam więc do źródeł tego pragnienia, do *Opowieści o papierowej koronie*. Propozycję interpretacji tego opowiadania w perspektywie homoseksualnych doświadczeń autora wysunął – bodaj jako pierwszy i jedyny – Tadeusz Kłak we wstępie do pierwszej książkowej edycji prozy Czechowicza. Pomny z pewnością na słowa poety: „tak jestem spleciony z moimi pomysłami, że nie umiem ich odłączyć od siebie” (L 30), pisze:

Wybór konwencji autobiograficznej przez Czechowicza miał zapewne kilka źródeł, w tym literackie i osobiste, wiązał się bowiem ściśle ze strukturą jego osobowości. *Opowieść o papierowej koronie* można czytać jako swoisty „pamiętnik z okresu dojrzewania” autora. [K 7]

Na ów „pamiętnik z okresu dojrzewania” składa się cała wczesna proza Czechowicza, która doskonale ukazuje proces wychodzenia homoseksualisty z „szafy”. „Szafa jest strukturą określającą opresję gejów”<sup>12</sup> – pisze Eve Kosofsky Sedgwick. Atmosferę jej wnętrza oddaje choćby fragment prozy z grudnia 1922, rozpoczynający się słowami „Gdy piszę to”:

Jestem sam. Jak zza obłoku spoglądam na ludzką gromadę, oczom ich ukryty, bo któż mnie zna? Skąd jestem na mojej wyżynie, daleki i obcy tanecznym korowodom życia?... [P 10]

Odosobnienie i samotność podmiotu rozumieć należy jako społeczną „śmierć” człowieka, w tym przypadku – homoseksualisty, który wyznaje: „Patrzę jak od

<sup>12</sup> E. Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*. Berkeley – Los Angeles 1990, s. 71.



trumny” (P 10). Warkocki związał angielski idiom „*skeleton in the closet*” z rodzimym powiedzeniem „trup w szafie” na oznaczenie tajemnicy homoseksualnej<sup>13</sup>. Tutaj „szafa” dosłownie staje się „trumną”, ewokując symptomy odmienności:

Przeobraziłem się i ustami odmienionymi smakuję owoce wiecznie te same. Melancholia, nieznanosć rzeczy i cisza moja oplatają mnie szarymi strugami dymu. [P 10]

Ale „*closet*” to także: ‘osobisty apartament monarchy lub możnowładcy’<sup>14</sup>. Henryk z *Papierowej korony* mieszka „w cichej komnacie”, w której „rośnie szara półjaśń”. Jego „dusza jest samotna i odcięta od reszty świata” (P 21). W tej samej komnacie, w panującym tam „półmroku”, przeżywa miłosne zbliżenie z Diadumenem. Jako król mieszka w zamku, „w pustej komnacie” (P 27).

Lecz pałac jest bez wyjścia. Próżno [Henryk] biegnie po salach, niekończących się amfiladach komnat. Nie ma wyjścia! [P 29]

W [*Opowieści o Hiramie-Czarnoksiężniku*] spotykamy podobny obraz zamku:

Wędrowka przez ciche sale i schody, przez amfilady milczących komnat [...]. [P 58]

Pałac „bez wyjścia” jest odwzorowaniem struktury opresji, spiętrzeniem sytuacji bez wyjścia, labiryntem odzwierciedlającym impas odmienności, w którym znajduje się Henryk. „Szafę” Henryka należy więc rozumieć także jako symboliczną przestrzeń przymusu i przemocy. Król jest uwięziony w pałacu, znajduje się jednocześnie wewnątrz i na zewnątrz „szafy”, uwikłany zarówno we własną homoseksualność, jak i w opresjonującą ją władzę. Opozycja prywatne–publiczne została zniesiona: tajemnica homoseksualna stała się nagle rzeczą publiczną, ukryte wyszło na jaw. Szafa jest „ze szkła”, a król jest „nagi”.

### Gotycyzm

Henryk, odurzony pocałunkiem Diadumena, wychodzi nocą do sadu. Rozbudzonym emocjom towarzyszy „ponury” pejzaż: „Księżycy nie ma, ciemność, cienie drzew, majaki urojone... GROZA...” (P 24). Słowa „ponury”, które przywołuje inne określenia, tj. „ciemny”, „mroczny”, „budzący strach i grozę”, używam celowo, mając w pamięci skojarzenie Czechowicza łączące ów przymiotnik z homoseksualizmem. Homoseksualizm, czyli „groza duszy ludzkiej” (P 25), znakomicie wpisuje się w obszar gotycyzmu, a *Opowieść o papierowej koronie* – w tradycję powieści gotyckiej. „Groza się utaiła w mroku” (P 51) – mówi narrator *Hirama*, „w mroku sklepień gotyckich” (P 29) – dopowiada w *Papierowej koronie*.

Kosofsky Sedgwick, opisując przejawy odmienności seksualnej w anglosaskiej literaturze gotyckiej XIX wieku w odniesieniu do upadających warstw arystokracji, stwierdza:

Gotycyzm stał się w Anglii pierwszą nowelistyczną formą, mającą bliski, względnie widoczny, związek z męskim homoseksualizmem, odkąd style homoseksualności, jak również

<sup>13</sup> B. Warkocki: *Otwieranie toalety*. „Res Publica Nowa” 2002, nr 9, s. 53–54; *Raport z obłąkanego ciała, czyli „living in the closet”*. W zb.: *Odmiany odmieńca. Mniejszościowe orientacje seksualne w perspektywie gender*. Red. T. Basiuk, D. Ferens, T. Sikora. Katowice 2002, s. 131.

<sup>14</sup> Kosofsky Sedgwick, *op. cit.*, s. 65.



ich widoczność i wyrazistość stały się wyznacznikami podziału i napięcia zarówno pomiędzy klasami społecznymi, jak i płciami [*genders*]<sup>15</sup>.

Co więcej:

„arystokratyczna” rola stała się jedyną dominującą formą dostępną dla homoseksualnych mężczyzn zarówno z wysokich, jak i średnich warstw<sup>16</sup>.

Król Henryk z całą pewnością wpisuje się w ten model homoseksualnej, „arystokratycznej” roli. Jako postać fantazmatyczna stanowi także – w perspektywie autobiograficznej – rekompensatę ubóstwa, z jakim przyszło Czechowiczowi nieustannie się zmagać. Papierowa korona, która spada w tańcu z głowy Henryka, jest „utraconą królewskością” (P 29), czystym pozorem usprawiedliwiającym odmiennosć bohatera.

Jednym z najmocniej wyróżniających się tropów gotycyzmu jest, zdaniem Kosofsky Sedgwick, „niewypowiedziane [*unspeakable*]”, które określało w XIX stuleciu seksualność pomiędzy mężczyznami. To, co niewypowiedziane, utajone, bezimiennie, stało się przedmiotem społecznej kontroli. Jak dookreśla amerykańska badaczka:

w okresie romantycznym niewypowiedziane gotycyzmu stało się prawie niezgłębionym *szibbolet*em w szczególnym połączeniu klasy i męskiej seksualności; jego rola zmieniła się znacząco na przełomie wieków. Częściowo poprzez świadomy i nieświadomy wpływ samego Wilde’a („Jam jest miłość, która nie śmie wymówić swego imienia”) to, co dawniej było *szibbolet*em, stało się frazesem<sup>17</sup>.

Król Henryk, szukając imienia dla swej miłości, także obraca się wśród frazesów niewypowiadalnego *szibbolet*u<sup>18</sup>:

– Już czereda wie o mojej miłostce...

Jakżeż [...] mam nazwać to, co jest na tyłu ustach roześmianych, ucieszonych radością, że jest taki głupi, który nie kocha kobiety. W istocie głupi: przecież instynkt rozplodowy tylko w „miłości” ku kobiecie zadowolić można. [P 32]

Miłość heteroseksualna (zapisana w cudzysłowie), która spełnia się w funkcji prokreacyjnej, jest zupełnie obca Henrykowi. Imię dla swojej nowej, „głupiej” miłości znajdzie dopiero wtedy, gdy już wyzwoli się od przymusu społecznej kontroli.

### Niesamowita paranoja

Historię, z jaką spotykamy się w *Opowieści*, z uwagi na jej związek z gotycyzmem i nurtem grozy, a nawet niemieckim ekspresjonizmem filmowym, można określić jednym słowem: niesamowita. Freudowska interpretacja „niesamowitego” łączy się z odmiennoscią Henryka. Niesamowita w *Papierowej koronie* jest właśnie tajemnica homoseksualna, która się ujawniła, a która powinna zostać

<sup>15</sup> E. Kosofsky Sedgwick, *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York 1985, s. 91.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 94.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 95.

<sup>18</sup> *Szibbolet* u J. Derridy (*Szibbolet dla Paula Celana*. Przeł. A. Dziadek. Bytom 2000, s. 26–35) jest metaforą niewyraźności, „słowem niewymawialnym”, imieniem „nie do wymówienia”.

w ukryciu, jak bowiem pisze Freud: „Niesamowite jest wszystko, co ma pozostać w tajemnicy, w ukryciu, co zaś wyszło na jaw”<sup>19</sup>.

Mimo iż żywioł niesamowitości przenika całą twórczość Czechowicza, to w *Opowieści* staje się pojęciem nadrzędnym i bez wątpienia wiąże się z odmiennością głównego bohatera. Freud związał niesamowite z procesem wyparcia<sup>20</sup>, którego symptomy obserwujemy pod postacią tajemniczej choroby trawiącej ciało i duszę Henryka. Henryk tłumii własną odmienność, popadając z wolna w stan homoseksualnej paranoi, znanej nam choćby z Freudowskiej analizy przypadku Paula Daniela Schrebera czy z klasycznej już, zasłużonej dla teorii *queer*, rozprawy Guy Hocquenghema *Le Désir homosexuel* (1972), w której ów młody filozof bada dyskurs dotyczący homoseksualności w odniesieniu do Foucault’owskiej hipotezy represji. Zdaniem zarówno Freuda, jak i Hocquenghema, mania prześladowcza połączona jest silnie z wypieraniem seksualnego komponentu *libido* na skutek społecznej opresji. „Społeczny lęk człowieka przed własną homoseksualnością wywołuje w nim paranoiczną obawę wobec wszystkiego, co pojawia się wokół”<sup>21</sup> – powiada Hocquenghem. Co więcej – zauważa Kosofsky Sedgwick w odniesieniu do przypadku Schrebera – „paranoja jest psychozą, która przyjmuje obraz mechanizmów homofobii”<sup>22</sup>. A więc homoseksualna paranoja dotyka w równym stopniu samego homoseksualisty, jak i społeczeństwa, które powoduje jego opresję. Francuski filozof powołuje się zresztą na Freudowską diagnozę choroby Schrebera:

Moglibyśmy stwierdzić, że charakter paranoiczny polega na tym, że [pacjent] w celu odparcia homoseksualnej fantazji życzeniowej reaguje tego rodzaju manią prześladowczą. Tym bardziej doniosły jest fakt, że doświadczenie napomina nas, iż właśnie homoseksualnej fantazji życzeniowej powinniśmy przypisać ściśły, być może nawet stały związek z tą formą choroby<sup>23</sup>.

Obraz historii choroby Henryka wydaje się niemal zwierciadlanym odbiciem przypadku Schrebera. Henryk i Schreber cierpią bez wątpienia na tę samą chorobę. Z tą różnicą, że Henryk posiada pełną „świadomość grzesznej miłości” (P 25), która doprowadza go do próby samobójczej. W części zatytułowanej *Wieczór ze sobą* obserwujemy początkowo nasilenie, a potem wybuch choroby. Między rozgorączkowanym Henrykiem a ukochanym chłopcem Diadumenem dochodzi do miłosnego zbliżenia. Już teraz Henryk cierpi na tę dziwną, nienazwaną chorobę. Obserwujemy jedynie jej symptomy: pomieszanie, „gorączka w skroniach”, „majaki urojone” (P 24).

Paranoja Schrebera, która, zdaniem Freuda, polegała na wyparciu homoseksualnego komponentu *libido*, wiązała się ponadto z wizją globalnej katastrofy. Jak precyzuje ów psychoanalityk:

Koniec świata to projekcja tej katastrofy wewnętrznej; subiektywny świat chorego zapadł się w chwili, gdy pacjent odebrał mu miłość, jaką go ongiś darzył<sup>24</sup>.

<sup>19</sup> S. Freud, *Niesamowite*. W: *Pisma psychologiczne*. Przeł. R. Reszke. Warszawa 1997, s. 240.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 253.

<sup>21</sup> Cyt. z wyd. angielskiego: G. Hocquenghem, *Homosexual Desire*. Przeł. D. Dangoor. Durham–London 1993, s. 56.

<sup>22</sup> Kosofsky Sedgwick, *Between Men*, s. 91.

<sup>23</sup> S. Freud, *Psychoanalityczne uwagi o autobiograficznie opisanym przypadku paranoi*. W: *Charakter a erotyka*. Warszawa 1996, s. 147 (przeł. R. Reszke).

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 155.

Henryk dostrzega dwoistość natury człowieka, który „nie może zwyciężyć samego siebie”, mimo iż „tysiąc istnień sobie podobnych może zniszczyć: ogniem, dłonią krwawą, żelazem” (P 24). Ta iście krwawa agresja wobec „sobie podobnych”, wywołana niemożnością przewyciężenia własnych namiętności, jest zarówno formą autorepresji, jak i ukrytej homofobii. Homoseksualny lęk wiąże się także (już tutaj!) z przecuciem wojennego kataklizmu:

A gdy spojrzę na ciemne horyzonty, wiem, że przyjdzie stamtąd nawałnica. Zadudnią po drodze cielska dział i zatętnią kopyta hordy.

Może przyjść dzicz ze wschodu i w cichą noc rozżagwić niebo luną. Zginą miasteczka nad smutnymi jeziorami, zgliszczą zostaną z wiossek. [P 24]

Można powiedzieć, że Henryk żyje „wciąż pod grozą jakiejś katastrofy”<sup>25</sup> – jak z początkiem XX wieku określił kondycję homoseksualistów Tadeusz Żeleński (Boy). Katastrofizm wyrażony w monologu Henryka jest po części projekcją wewnętrzną katastrofy, spowodowanej – jak powiedziałby Freud – wycofaniem obsady libidinalnej, co zbliżałoby istotnie pojęcie paranoi do pracy żałoby. Z tej perspektywy katastroficzną fantazję o końcu świata można rozpatrywać jako próbę złamania symbolicznego porządku, w którym jest się skazanym na klęskę wyrażenia własnej odmienności. Wizję zagłady świata należy więc traktować, z jednej strony, jako formę ochronną broniącą przed symboliczną opresją i totalnym pogrążeniem się w paranoi, z drugiej natomiast – jako fantazmat konstruujący rzeczywistość, w której realizuje się niemożliwe homoseksualne pożądanie. Zdaniem Freuda, paranoik –

Odbudowuje go [tj. świat] pracą swej manii. To, co uważamy za chorobliwy wytwór, formację maniakałną, tak naprawdę stanowi próbę uleczenia i a, r e k o n s t r u k c j e. Próba ta udaje się po katastrofie mniej lub bardziej, nigdy jednak nie udaje się w pełni; wraz z przemianą świata dokonała się w Schreberze, by użyć jego słów, „głęboka przemiana wewnętrzna”<sup>26</sup>.

Wydaje się, że właśnie z taką formą wewnętrzną przemiany głównego bohatera spotykamy się w *Opowieści o papierowej koronie*.

Nie mamy wątpliwości, że na początku paranoja Henryka polega na konieczności odseparowania chorego „Ja”, dlatego w jego umyśle rodzi się homoseksualny potwór, który „łasi się jak chimera o tygrysiach łapach” (P 25). Chimera, powiązana z wizją kosmicznej zagłady, symbolem homoseksualnej paranoi stała się za sprawą sonetu Johna Addingtona Symondsa ze znanego cyklu *L'Amour de l'impossible*:

Dla duszy spragnionej, gdy życie krąg zatacza,  
Jeszcze nic nie jest skończone, a świat nieznanym,  
Wówczas podnosi się Chimera. Jej skrzydła nietoperza  
Unoszą nas z dala od słońca. Sfera niebieska  
Kurczy się w próżni. Brakuje nam tchu. Myśl powstaje przeciw rozumowi,  
A my ślaniamy się pożądaną rzeczy niemożliwych<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> T. Żeleński (Boy), *Literatura „mniejszości seksualnych”*. W: *Reflektorem w mrok. Wybór publicystyki*. Wstęp i oprac. A. Z. Makowiecki. Warszawa 1985, s. 352.

<sup>26</sup> Freud, *Psychoanalityczne uwagi o autobiograficznie opisanym przypadku paranoi*, s. 156.

<sup>27</sup> J. A. Symonds, *Chimera*. W: *The John Addington Symonds Pages compiled by Rictor Norton*. Na stronie: <http://rictornorton.co.uk/symonds/poetry.htm#amour> (stan z dnia 10 X 2008).

Bohater przyznał się przed samym sobą, że „nie pokona lęku przed Nieznany...” (P 24), i tutaj: „Skończył, nie domawiając” (P 25). To przemilczenie jako narzędzie społecznej kontroli jest sygnałem wyparcia. Czechowiczowskie „Nieznane” należy do niesamowitego i za Freudem możemy powiedzieć, że „przyprawia o trwogę właśnie dlatego, że nie jest z n a n e i z n a j o m e”<sup>28</sup>. Ponadto eufemistyczne „Nieznane”, na co wskazuje przedrostek „nie”, może być sygnałem wyparcia homoseksualnych skłonności. „Nieznane” namiętności Henryka wychodzą na jaw po próbie samobójczej i tym samym stanowią tajemnicę, o której nie mówi się głośno. Homoseksualna paranoja ustaje, kiedy Henryk odpiera represję i akceptuje własną odmiennność. Odkrywa wówczas posłannictwo „niebiańskiej miłości”.

### Nieznane...

Aby przekonać się, czym jest w istocie „Nieznane”, warto przyjrzeć się bliżej metaforze snu i lotu w otchłani. Zapadanie się w przestrzeń „bez dna” stanowi u Czechowicza przede wszystkim otwarcie na fantazmatyczność snu, w którym realizuje się rzeczywiste (homo)seksualne pożądanie. Jak podaje Kazimierz Miernowski, poeta ten często miewał sny, w których: „chodził [...] po pięknych kwiatnych łąkach, przy czym wiedział, że jeden fałszywy krok i zapadnie się w topiel bez ratunku”<sup>29</sup>. Wyraźną transpozycję tego snu spotykamy w opowiadaniu *Purpurowe*, w którym bohater, wędrując przez purpurowe „kraje snu i marzenia” (P 18), doświadcza lotu w otchłani:

Miłośnie wyciągnąłem ramiona ku różom, by zagarnąć ich jak najwięcej i spocząć na ich miękkości i rozkoszy. Wiatr powiał i odsunęły się ode mnie. Wtedy wskoczyłem w tę falę obłąkaną z mojej wąskiej, białej ścieżyny.

Pod masą kwiatów nie było gruntu... Przedarłszy się przez nie, pograżałem się w otchłani bez dna... bez dna... [P 19–20]

Co więcej: „Raj purpurowy kryje w sobie straszną tajemnicę” (P 20) – wyznaje bohater przebudzony pocałunkiem Nelly. Łudząco podobny obraz spotkamy jeszcze raz – w późniejszym opowiadaniu *Lelela* (1937), w którym pojawia się dodatkowo opis tajemniczego kwiatu budzącego pożądanie:

Oto kwiat nieznanego koloru pulsuje puszyście wśród tysięcy odmiennych odeń braci. [...]

Pragnienie pysznego kwiatu opętało Henryka, odbierając mu wszystko za obietnicę uchwycenia rośliny nieprawdopodobnej, baniastej jak obłok i wystrzępionej miejscami jak *octopus*.

Wyciągnął rękę ku lodydze i nagle stracił równowagę. Odpadając stopami od kamienistej ścieżki, pomyślał tylko: oprę się dłonią o grunt łąki. Lecz pod kwiatami nie było dna... [P 105–106]

W przywoływanych opowiadaniach motyw florystyczny ma erotyczne zabarwienie (np. „orgia rozkwitnąć”, P 18). Freud, analizując symbolikę kwietną w kobiecym śnie, zwraca uwagę na falliczność samego kwiatu, jak i na fakt, że „seksualna symbolika kwietna [...] obrazuje ludzkie narządy płciowe za pośred-

<sup>28</sup> Freud, *Niesamowite*, s. 236.

<sup>29</sup> K. Miernowki, *Moje wspomnienia o Czechowiczu*. W zb.: *Spotkania z Czechowiczem*, s. 89.

nictwem kwiatów – narządów płciowych roślin”<sup>30</sup>. To psychoanalityczne spostrzeżenie stanowi istotny argument za wysunięciem wniosków o homoseksualnym charakterze pożądania Henryka. Stwierdzenie to stanie się wyraźniejsze, jeśli przywołamy mitologiczny kontekst młodzińców-kwiatów: Hiacynt, Narcyz i Adonis (przemieniony w anemon lub różę). Sam Hiacynt jest przecież obiektem homoseksualnego pożądania. W opowiadaniu *Dawne dni* (1925) pojawiają się m.in. „gwiazdy narcyzów, hiacyntów garście białe, zaciśnięte na łądygach...” (P 63). W opowiadaniach *Z cyklu „Słodka Francja”* (1935) kwiaty ewokują (homo)eroticzne skojarzenia: „Pulsują wprost krwią białą i zieloną, pyszną się wspaniałymi głowami, wysuwają szmaragdowo-złote żądła. Jaśniejają – dumą promienną” (P 74).

„Pragnienie pysznego kwiatu”, które „opętało Henryka”, można więc zinterpretować jako pożądanie ukierunkowane na chłopca, łudzące rozkoszą i strącające w przepaść. Pożądanie – dodajmy – które, burząc spokojną rzeczywistość snu, powoduje, że podmiot „zapada się” w niemożliwą rozkosz. Warto wspomnieć także charakterystyczny moment autobiografii Czechowicza: owe kaczeńce, które Zenek ofiarował zakochanemu.

Przytoczone fragmenty przywodzą na myśl Barthes’owską figurę „lotu w otchłani”, która jest jednocześnie figurą hipnozy, ekstazy, ale także atopii, oznaczającej, że dla miłosnego podmiotu „nigdzie już nie ma [...] miejsca, nawet w śmierci”<sup>31</sup>.

*Z Opowieści o papierowej koronie* dowiadujemy się, że „straszna tajemnicą” ujrzaną przez Henryka w otchłani własnego wnętrza jest homoseksualna miłość:

W taką noc [człowiek] nie może zwyciężyć samego siebie, nie może głębin swej piaskiem zasypać. Nawet jeśli tam brud, nawet jeśli tam błotnisty grzech... [...] Nie pokona lęku przed Nieznanym... [P 24]

Staje się oczywiste, że „lęk przed Nieznanym” oznacza lęk przed „ujrzaną” w nocy, we śnie (homo)seksualnością, obciążoną „błotnistym grzechem”. Wejście w Nieznane – ewentualnie wstąpienie w Inne – oznacza przerażające doświadczenie własnej odmienności. Interesujący obraz otchłani snu sprzężony z objawami homoseksualnej paranoi spotykamy natomiast w opowiadaniu *W maju* (1935).

Przypomniał mi się chłopak smagły, drapieźny i miecze spod chmur, i uśmiech szczęścia, i taneczne podrywanie kopyt. Z otchłani – a otoczyła mnie ona podstępnie, z nagłą – usłyszałem znowu wrzask moich snów ołowianych. W gorączce upadłem na łóżko. [P 79]

Zadziwiająco trafna okazuje się wypowiedź Stefana Napierskiego w eseju *O Prouście*, odnosząca się do homoseksualnych mężczyzn, postrzeganych tak oto:

Poszukiwacze dna, które nie przestaje wabić, znużeni i szczęśliwi odnajdują już tylko samych siebie. Zamiast dotknąć żywej miłości, błądzą po lustrach i wpatrują się w oczy swoich sobowtórów<sup>32</sup>.

Sobowtór, obecny zarówno w wierszu *Rozmowa, czyli kochankowie*, jak

<sup>30</sup> S. Freud, *Objaśnianie marzeń sennych*. Przeł. R. Reszke. Warszawa 1996, s. 322.

<sup>31</sup> R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*. Przeł. M. Bińczyk. Warszawa 1999, s. 50.

<sup>32</sup> S. Napierski, *Od Baudelaire’a do nadrealistów. Przekłady i szkice z nowoczesnej literatury francuskiej*. Warszawa 1933, s. 134.



i w jednoaktówce *Bez nieba*, z całą pewnością jest efektem wyodrębnienia wypieranego homoseksualnego „Ja” Czechowicza. Pragnienie niebiańskiej miłości „bez dna” stanie się z kolei istotnym elementem wiersza *Więzień miłości*.

### Niebiańska miłość

„Miłość ziemską i niebieską” (P 49) pojawiają się na marginesie rozważań Henryka na temat znanego obrazu Tycjana. Dzieje się to w momencie, kiedy Henryk powraca do zdrowia i akceptuje własną odmienność. Wyznaje wówczas w rozmowie z Zygmuntem:

- A niebiańska miłość – to Nieznane. Oto jest pole dla Zdobywcy: wydzierać Tajemnicę obszary *terrae incognitae*.
- O tym marzysz?
- Nie, dalej marzenie moje sięga.
- A czyn, czyn? – pyta gorączkowo Zygmunt.
- Czyny są w marzeniu – z niewiarą i niechęcią odpowiada Henryk. [P 49]

Niebiańska miłość jest jedyną możliwością sankcjonującą odmienność Henryka i odnosi się – rzecz jasna – do *Uczt* Platona, w której pojawia się mowa Pauzania, dotycząca dwu rodzajów miłości i dwu patronujących jej bogiń:

Toż jedna, starsza, nie miała matki, córka Nieba, i dlatego ją niebiańską nazywamy; druga, młodsza, córka Zeusa i Diony, którą też wszeteczną zwiemy. Więc i Eros, który tej drugiej pomaga, musi się słusznie wszetecznym nazywać, a inny Eros niebiańskim. [...] Ale drugiego matką jest Afrodyta niebiańska; ona najpierw nie ma nic wspólnego z pierwiastkiem żeńskim, tylko i jedynie z męskim (to właśnie jest miłość ku chłopcom skierowana), potem jest starsza, nie pokalana niskimi skłonnościami. I stąd to się do męskiego pierwiastka zwracają ci, których taki Eros owionie, bo oni kochają to, co z natury ma więcej siły, więcej rozumu. I pośród samych pederastów można odróżnić tych, którymi taki nieskażony Eros włada, bo ci nie kochają dzieci, tylko chłopców, którzy już zaczynają myśleć, a to bywa zwykle mniej więcej w okresie dojrzewania<sup>33</sup>.

Przytoczony tutaj fragment przemowy Pauzania, dotyczący Erosa niebiańskiego, którego zrodziła Afrodyta Urania, posłużył w latach sześćdziesiątych XIX wieku jako przewodnie hasło wystąpienia niemieckich prawników przeciwko kryminalizacji homoseksualizmu w prawie pruskim w oparciu o paragraf 175. Czołowy przedstawiciel tego ruchu, Karl Heinrich Ulrichs, użył przydomku bogini miłości do utworzenia nowej nazwy „uranizm” na określenie miłosnych relacji pomiędzy osobami tej samej płci. W epoce wiktoriańskiej koncepcja miłości niebiańskiej zjednoczyła homoseksualnych pisarzy w kręgu tzw. *Uranian poets*, skupionych wokół Oskara Wilde’a, Waltera Patera oraz wspomnianego już Symonds, którzy poprzez odwołania do kultury antycznej reinterpretowali pojęcie greckiej miłości<sup>34</sup>. Symonds w klasycznym już dziele o greckiej etyce, komentując przytoczony tu *passus* z Platona, używa określenia „*Uranian love*”<sup>35</sup>, czyli miłość niebiańska, która stała się dlań „jedyną miłością

<sup>33</sup> Platon, *Uczta*. W: *Dialogi*. Przeł. W. Witwicki. Warszawa 2007, s. 81–82.

<sup>34</sup> Zob. T. d’Arch Smith, *Introduction*. W: *Love in Earnest. Some Notes on the Lives and Writings of English „Uranian” Poets from 1889 to 1930*. London 1970, s. XVII–XXII.

<sup>35</sup> J. A. Symonds, *A Problem in Greek Ethics*. London 1901, s. 32.



akceptowaną w najwyższym stopniu, jako źródło dzielności i wielkości duszy”<sup>36</sup>.  
Pisze więc:

Na najwybitniejszą charakterystykę całej przemowy [Pauzaniaza] składają się, po pierwsze: definicja kodeksu honorowego, odróżniającego szlachetniejsze od podlejszych form pederastii; po drugie: zdecydowane przedkładanie miłości do mężczyzn nad miłość do kobiet; po trzecie: wiara w możliwości trwałej sympatii pomiędzy pederastycznymi przyjaciółmi; oraz, po czwarte: ulotna aluzja do zasad domowego nadzoru, stosowanego wobec ateńskich chłopców<sup>37</sup>.

Staje się zatem oczywiste, że Czechowicz – podobnie jak wcześniej Symonds – broni homoseksualnej miłości do chłopców, powołując się na historyczny kontekst greckiej miłości. Najwymowniejszym tego przykładem jest chłopięca postać Diadumena, o którym Tadeusz Kłak pisze:

Słowo „*diadumenos*” oznacza młodzieńca wieńczącego głowę laurem; był to także częsty motyw klasycznej rzeźby greckiej. Diadumen jest do pewnego stopnia pierwowzorem „wieńczonego” z wiersza o śmierci oraz z poematu *hildur baldur i czas*. W języku greckim „wieńczony” to tyle co „*stefanos*”, a takie właśnie imię – ciekawa zbieżność! – nosili obydwaj późniejsi wychowankowie Czechowicza. Pisarz i tu osobistym skłonnościom dawał uzasadnienie posługując się argumentami z dziedziny literatury. Obrona miłości homoseksualnej<sup>38</sup> oraz dyskusje prowadzone na temat życia, miłości i sztuki, mające kształt sympozjonu, nawiązywały niewątpliwie do *Uczt* Platona. [K 14, wstęp]

Głowa Diadumena „o przepysznej rzeźbie” (P 24) przypomina do złudzenia słynne dzieło Polikleta. „Małe dzikie serce”, które „nienawidzi swej rywalki” (P 35), przywodzi z kolei na myśl „okrutnego młodzieńca” z epigramatu Marcjalisa<sup>39</sup>. Diadumen, który mówi o sobie do rozgorączkowanego namiętnością Henryka: „jam jest miłość”, jawi się jako cudowny młodzieniec o helleńskich kształtach.

Przyszedł na wezwanie Henryka. Pierwszy raz jest oko w oko z rozkoszą. Helleński kształt odcina się wyraźnie na tle mroku. Cienka jedwabna materia pokrywa jego tors. Nogi ma nagie, jeno w biodrach przepasany ciężkim, purpurowym pasem kaszmirowym. [P 23]

Czechowicz daje niezwykle odważny obraz namiętności porywającej Henryka:

Gdy siedzą tak obok siebie, prąd potężny płynie przez złączone ręce, które są najdoskonalszym narzędziem rozkoszy. Szaleństwo zapala się w oczach Henryka, który w jego żrenicach widzi zarys swej twarzy płonącej gorączką.

I nagle pożar wybuchł w dłoniach drżących!

Słychać namiętny szept: Chcę ciebie... Chcę ciebie...

W przegięciu nedorzecznym pocałunek. Gorący i nieprzytomny. Potem głowa o przepysznej rzeźbie legła na kolanach Henryka, a ten wżera się ustami w blade, rozchylone usta Diadumena. [...]

Bije małe serce chłopięce, usta płoną żądzą całowania, jak omdlały mu leci przez ręce i u kolan bezsilnie się ślania. Jak namiętna jest dusza ta młoda, jakże dziwne jest to miłowanie: spotykanie, rozstanie, spotkanie, gniew i rozkosz – kwietniowa pogoda. [P 23–24]

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 6.

<sup>37</sup> *Ibidem*, s. 33.

<sup>38</sup> Z uwagi na kontekst tej wypowiedzi należy sądzić, że zastosowane w druku określenie „heteroseksualnej” jest błędne. Tutaj zostało poprawione.

<sup>39</sup> M. W. Marcjalis poświęcił Diadumenowi 4 epigramaty. W jednym z nich (*Epigramów ksiąg XII*. Przeł. J. Czubeck. Kraków 1908, s. 157) pisze: „Słodsze mi pocałunki twoje, gdy się bronisz, / Więcej jeszcze masz ponęt, gdy gniewem się płonisz”. Zob. też: *Ioläus. An Anthology of Friendship*. Ed. E. Carpenter. New York 1917, s. 86.

W *Teatrze w duszy* spotykamy Diadumena jako umiłowanego paza króla Henryka. Odziany w purpurę niczym zjawia przemyka korytarzami zamku. Zazdrosny o miłość pali w kominku listy Henryka od Maryli:

Małe dzikie serce nienawidzi swej rywalki. Chce mieć całe jego serce i całą jego miłość. Schyla się nad Henrykiem, całuje rozpalone usta i znika. [P 35]

Błękitny paż, „chłopię, lazurowym jedwabiem strojne” (P 44) jest oczywistym upostaciowaniem „niebiańskiej miłości”. Alison Victoria Matthews, wskazując na grę znaczeniową w książce Symonds’a *In the Key of Blue*, pisze:

Błękit wydaje się również naturalnym kolorem dla poetów niebiańskich [*Uranian*], których określenie pochodzi od greckiego Uranosa, czyli nieba<sup>40</sup>.

O reinterpretacji antycznych motywów w kontekście homoseksualnego pożądania, co zbliżałoby Czechowicza do założeń „poetów niebiańskich”, można mówić również w przypadku Achillesa i Patroklesa, którzy – obok Henryka, księdza Clarusa, Zygmunta i Madonny Marii – uczestniczą w sympozjone w części opowiadania zatytułowanej *Przyjaciele*. Ich obecność możemy zawdzięczać z pewnością lekturze *Ucztę*, a także – *Iliady* Homera. W słowach wypowiedzianych przez Achillesa pojawia się charakterystyczny dla greckiej miłości splot „bohaterskiej przyjaźni” z erotyczną namiętnością:

Achilles: To jak my: ja i Patrokles. Tworzymy siebie w naszym wojennym życiu i w naszym życiu miłosnym. [P 47]

O naturze miłości homoseksualnej wypowiada się także „milczący i rozmarzony” (P 47) Patrokles:

– Ja o miłości myślałem... Że jest dobra, przedziwna, choć gorzka... [P 47].

Przywołana w *Opowieści* „miłość Achillesa i Patrokla”, którą Postumus Porco „głosił światu i rzucał na pośmiewisko” (P 23), staje się usprawiedliwieniem miłości Henryka i Diadumena. Jak pisze bowiem Symonds:

opowieść o Achillesie i Patroklesie usankcjonowała wśród Greków formę męskiej miłości, którą – jakkolwiek później połączono z pederastią we właściwym jej rozumieniu – mamy prawo opisywać jako bohaterską i stanowiącą jeden z najwyższych wytworów emocjonalnego życia mężczyzn. Stanie się to widoczne, kiedy zajmiemy się historycznymi przejawami tej namiętności i przekonamy się, że bohaterska miłość, która wzięła swą nazwę od Achillesa Homera, istniała raczej jako ideał niż faktyczna rzeczywistość<sup>41</sup>.

Kontynuacje tego modelu miłości spotkamy także w *Moreau* Klabunda i w *Legendzie o baszcie świętego Bazylego* Jarosława Iwaszkiewicza, które stanowiły z pewnością niezwykle istotne interteksty *Opowieści o papierowej koronie*. Wkrótce jednak, jak zauważył Konrad Bielski, „Achilles i Patrokles przybiorą imiona Hildura i Baldura”<sup>42</sup>.

<sup>40</sup> Cyt. za: M. M. Kaylor, *Secreted Desires. The Major Uranians: Hopkins, Pater and Wilde*. Brno 2006, s. XIII.

<sup>41</sup> Symonds, *op. cit.*, s. 3–4. Na temat miłości Achillesa i Patroklesa zob. także Ioläus, s. 63–69.

<sup>42</sup> Bielski, *op. cit.*, s. 105.

### Mizoginizm

Kilka słów wyjaśnienia poświęcić należy kwestii rzekomego mizoginizmu w twórczości Czechowicza. Wizerunek kobiety jako miłosnej partnerki jest niezwykle istotny we wczesnych fragmentach prozy, które – wedle Kłaka – „mówią nie tyle o konflikcie płci, co o mizoginizmie ich bohaterów” (K 12, wstęp). Czechowicz pisze o kobietach zawsze z perspektywy przeczuwanego lub zaistniałego rozstania, co świadczy w istocie o niemożliwości miłosnego spełnienia w heteroseksualnej relacji. „Czy ja kiedykolwiek kochałem te krwawe widma kobiet?” (P 11) – pyta bohater opowiadania [*W sercu moim*]. W innym miejscu pojawia się taki oto obraz dwojga kochanków:

Zgiętym jest niby łuk, a ty prosta jak strzała. I tak tworzymy razem w marzeniu miłosnym zapowiedź śmiertelnego ciosu. [P 5]

Związek, w którym mężczyzna „uginą się” pod wpływem kobiety, jest zapowiedzią śmiertelnej porażki. Stąd już tylko krok, by ukazać kobietę jako morderczego wampira.

Ujrzałem swoimi niewinnymi jeszcze oczyma, jak ustami wbiła się w jego twarz – na długo. Beznamiętnie go piła. Głowę jego przechylała w tył jak martwoję jakąś i całowała wiecznością. [P 13]

Kobiece nienasycenie i dzika, nieokiełznana namiętność budzą w sercu nieprzepartą grozę. Pocałunek wampira zostawia ranę, hańbiące brzemie:

Gorące przywarcie jej ust zabolalo nagle jak rana, jak stygmat jeden jedyny na całym moim ciele. [P 14]

*Purpurowe*, skąd pochodzą dwa ostatnie cytaty, jest opowiadaniem, w którym mizoginistyczny lęk przed kobietą może równać się nawet z najśmielszymi uwagami kontrowersyjnego Otto Weininger z jego głośnej książki *Płeć i charakter*, gdzie powiadał m.in.:

Kobiety nie mają ani istnienia, ani jeststwa; nie istnieją i są niczym. Jest się mężczyzną albo jest się kobietą odpowiednio do tego, czy się w ogóle jest, czy nie<sup>43</sup>.

Hanka, sprowadzona do roli przedmiotu, jest przyczyną klęski bohatera.

Ale przeciągnęłaś strunę. Zamęczyłaś żądzę, bo umiesz być tylko mgłą lub kobietą, czymś bez duszy, jak twój chart, jak brzoza, jak skrzypce! [...]

Nie chcę ciebie. Przekląłbym, gdybym przebaczać nie umiał. Zatraciłbym cię w burzy i fali tymi oto chłopięcymi dłońmi, gdybym nie był smutny. [...] Rośnij jak roślina, choćby u moich stóp, będziesz mi tylko kwiatem, kolorowym niczym. [...]

Nie ty moim, lecz ja twoim losem jestem. Położono cię niby próg, abym ja przeszedł do rajy purpurowego. Kiedy męką i bólem ochrzciłaś moją żądzę – musiałaś to zrobić. Los chciał, żebyś mi usłużyła. Lecz nie ty będziesz ze mną w tym rajy, Marto, troszcząca się o zbyt wiele. [P 15–16]

Należy więc zauważyć, że kobieta u Czechowicza jest bytem bez duszy. Tej duszy, jak wiemy, szukano jedynie w miłości do chłopców, którzy uosabiali płeć „pośrednią” między kobietą a mężczyzną. W istocie, Hanka nie ma wstępu do purpurowego królestwa, które należy z pewnością do Henryka i jego pazia.

<sup>43</sup> O. Weininger, *Płeć i charakter*. Przeł. O. Ortwin. Warszawa 1994, s. 195.

Trudno ocenić, na ile przytoczone zarzuty wobec kochanki są projekcją osobistych lęków, a na ile postawą ukształtowaną przez mizoginistyczną filozofię epoki modernizmu, m.in. przez poglądy Schopenhauera, Nietzschego, Weiningera, a także – częściowo – samego Freuda lub nawet wspomnianego już Platona. Świadczyłyby o tym słowa samego Henryka, który odkrywa presję kulturowych, patriarchalnych wzorców:

O głupi człowieczku, coś trwogę przed kobietą wyniósł z rodzinnego domu!  
O chłopcze, coś wierzył szkicom Ropsa i Beardsleya! [P 32]

Przekonany jestem raczej o wpływie mizoginistycznej filozofii, jakkolwiek zdaję sobie sprawę, że młodziutki wówczas Czechowicz, odkrywając „upiorność” własnej seksualności, wmieszany był także w homofobiczny dyskurs społecznej większości, opresjonującej nie tylko homoseksualizm, ale także kobiecość, bo – jak twierdzi Kosofsky Sedgwick – „homofobia, którą mężczyźni zwracają przeciwko mężczyznom, jest – i to prawdopodobnie transhistorycznie – mizoginiczna”<sup>44</sup>. W podobnym duchu określi to zjawisko Maria Janion, pisząc: „Mizoginia i homofobia to dwie strony tego samego medalu”<sup>45</sup>. W takim ujęciu mizoginizm jest elementem szerszego zjawiska opresjonowania własnej seksualności, co przydarza się homoseksualnym mężczyznom nader często. Dlatego też „anty-homoseksualna represja jest sama w sobie pośrednią manifestacją homoseksualnego pożądanego”, jak pisze Hocquenghem<sup>46</sup>. Zrozumiałe jest wobec tego, że lękiem przed własną homoseksualnością obarczył Czechowicz nie tylko innych bohaterów męskich (Postumus, Julian), lecz także postacie kobiece, a w szczególności siebie samego w osobie Henryka. Potwierdzeniem tej formuły jest zmiana stanowiska głównego bohatera, który w efekcie separuje się od homofobicznych i mizoginistycznych poglądów Postumusa czy Juliana, wmawiających mu kolejno, że „ta miłość do chłopca to dziecinada” (P 33), że „Człowiek mocny musi gardzić kobietą” (P 43). Kiedy Henryk powraca do zdrowia i akceptuje własną homoseksualność, znika także rzekomy mizoginizm. Król Henryk „zabija” Marysię nie jako kobietę, którą miałby pogardzać, lecz jako obiekt heteroseksualnego pożądanego. „Miłość nowa zabija miłość dawną” (P 6) – powiedzielibyśmy za Czechowiczem. Konfrontacja Henryk–Marysia nie sprowadza się do mizoginistycznego konfliktu między homoseksualnym mężczyzną a kobietą, lecz świadczy o odrzuceniu przymusowej heteroseksualności, która przybiera tutaj obraz patriarchalnej przemocy wobec kobiety. Hamletyczny Henryk, miłując skrycie swego pazia Diadumena, w strukturze patriarchy nie sprawdza się jako król. Dlatego jego symbol – papierowa korona – tonie w odmętach Wisły.

### Klabund

Józef Czechowicz w liście z 5 VI 1923 pisanym z Włodzimierza Wołyńskiego usprawiedliwia się przed Wacławem Gralewskim:

<sup>44</sup> E. Kosofsky Sedgwick: *Męskie pragnienie homospołeczne i polityka seksualności*. Wybrał i przeł. A. Ostolski. „Krytyka Polityczna” 2005, nr 9/10, s. 186; *Between Men*, s. 20.

<sup>45</sup> M. Janion, *Kobiety i duch inności*. Warszawa 2006, s. 181.

<sup>46</sup> Hocquenghem, *op. cit.*, s. 54.

Przywiozę Ci twoje „Skamandry”, o które się pewno złościsz (słusznie). Wybacz, że je wzięłem, ale musiałem koniecznie szukać swego stylu w pokrewieństwie z Klabundem. [L 33]

Chodzi, oczywiście, o opowiadanie prozą poetycką *Moreau* Alfreda Henschkego publikowane na łamach „Skamandra” w 1921 roku w przekładzie Stefana Napierskiego. Wcześniej, bo w liście z 14 V, pisał do tegoż samego Gralewskiego:

*Moreau* ze „Skamandra” to parodia tego stylu, o którym marzę, jego sceny to li-r y k i, a ja chcę dramatu. [L 31]

Kłak wymienia prozę Klabunda jako jedno z najważniejszych odniesień literackich w młodzieńczej twórczości autora *Papierowej korony*:

Wiele zawdzięczał wtedy poetyckiej prozie Klabunda oraz Jarosława Iwaszkiewicza z jej bizantyjskim i orientalnym piętnem. [K 20, wstęp]

Po czym uszczegółowia:

Dodajmy także, iż we wczesnej prozie Iwaszkiewicza, jak i w *Moreau* Klabunda znajdował Czechowicz bliskie sobie motywy homoseksualne. [K 20, wstęp]

Iwaszkiewicza, do którego jeszcze wrócę, pozostawmy na razie na marginesie naszych rozważań, zajmijmy się natomiast opowiadaniem Klabunda, z którym, istotnie, wiele pokrewieństw może łączyć nie tylko zresztą *Papierową koronę*, lecz w ogóle wczesną prozę Czechowicza.

*Moreau* ukazuje dzieje historycznej postaci Jaeanu Victora Moreau, słynnego generała i jednego z przywódców Wielkiej Rewolucji Francuskiej, późniejszego sprzymierzeńca Napoleona, wreszcie spiskowca skazanego na wygnanie. Być może, właśnie w tym opowiadaniu leży tajemnica „papierowej korony”. Jego bohaterowie, Wiktor – Jeannetta – Krzysztof, w pewnym stopniu stają się pierwowzorami postaci Henryka – Marysi – Diadumena. Wiktor przedstawiony jest nie tylko jako postać żądna władzy, sławy, krwi i zwycięstwa, lecz także jako mężczyzna ogarnięty homoseksualnymi skłonnościami. Klabund, kreśląc jego wczesne dzieciństwo, ukazuje go w „papierowym hełmie” (M 38), następnie – już jako 14-latek przeżywającego pierwszą głęboką fascynację Jeannettą, która na zawsze pozostanie w jego pamięci. Jeannetta „była sucha jak chłopiec. I pachniała lekkością i dala, jak lekki południowy wietrzyk” (M 42). W niemal identyczny sposób Henryk wspomina swą młodzieńczą miłość: „Kochałeś znowu kobietę, dziewczę, pachnące jak chłopiec i świeże” (P 32). Homoseksualność Wiktora rodzi się i utrwała w czasie służby wojskowej w armii króla Ludwika XVI:

Mając siedemnaście lat, Wiktor wstępuje na służbę do pułku piechoty. Śpi z pięćdziesięcioma w jednej sali.

Zapach tak wielu mężczyzn odurza go. [...]

Mężczyźni wzięli go między siebie.

Teraz on sam był już mężczyzną. [M 41]

Z pewnością także w *Moreau* należy szukać źródeł mizoginizmu Henryka. Klabund opisuje wydarzenie, w którym widok metresy króla i zapach jej perfum przyprawia Wiktora o mdłości.

Moreau myślał, jak tęgi, rzetelny zapach ma pięćdziesięciu mężczyzn w jego sali sypialnej.

Ci pachną, jak mężczyźni pachnąć powinni. Jak im natura przykazała.  
 Cóż miał on począć z kobietami: on, żołnierz, który lubił zapach ziemi, mężczyzn, wina,  
 krwi i koni?  
 Nigdy już nie dotknie kobiety. [M 42]

Ów biologiczny lęk przed kobietą przybiera w dorosłym życiu Wiktora postać chorobliwej wrogości. Moreau czuje się zdradzony przez Jeannette, w której obronie stanął do pojedynku ze Szwajcarem.

Z obrzydzeniem i pełen zwątpienia w kobietę i w prawo kobiety powrócił do świątecznej zabawy. [...]  
 Wszystkie kobiety są szpiegami wroga, powiedział. [M 152]

Swą namiętność kieruje później w stronę 15-letniego Krzysztofa, którego wybiera sobie na giermka. To „słodkie pachole” (M 157), które obdarzył miłością tylko dlatego, że przypominało Jeannette, przywodzi na myśl Diadumena. Krzysztof umiła Wiktorowi trudy wojennego życia.

Markietanka widziała, że Moreau pocałował chłopca w czoło.  
 Cały obóz wie, że Moreau ma stosunek z chłopcem Krzysztofem.  
 Każdego wieczora grywa Krzysztof na flecie przed generałem. [M 158]

Jeśli cokolwiek burzy ów miłosny rytuał, to za sprawą złej, czarnowłosej markietanki „o jaskrawych oczach i jurnych piersiach” (M 158), która próbuje zwieść niewinnego jeszcze Krzysztofa.

Ślady lektury Klabunda zaznaczają się również w przywołanej przez Czechowicza reminiscencji wybuchu rewolucji francuskiej:

Wiatr powiewa czerwoną chorągwią na magistracie... To rewolucja!!  
 „*Allons enfants de la Patrie*”... [...]  
 Centaur przelatuje jak lipcowa burza i niesie się hen, za miasto, wieścić polom swobodę.  
 [P 30]

Ale spod jakiej władzy pragnie wyzwolić się Henryk? O jakiej wolności marzy, skoro „ciężar klejnotów przytłacza mu głowę”? Czyją głowę lub koronę pragnie strącić? Odpowiedź na podobne pytania wcale nie jest prosta. Ostatecznie stracona zostaje kobieta, z jednej strony, jako ofiara patriarchalnej przemocy, z drugiej – jako królowa, którą tuż przed egzekucją koronuje Diadumen. Tak oto Henryk pozbywa się swojego królestwa. Dziwna rewolucja, na której czele stoi sam król, ma wymiar intymny, rozgrywa się przecież w teatrze homoseksualnej duszy. Obalić porządek patriarchalnej władzy znaczy tyle, co oswobodzić duszę od piętna grzechu, który jest „rozkoszny i straszny” (P 22) zarazem. Rewolucja Henryka jest projektem wyzwolenia się spod ucisku symbolicznej przemocy: uwolnić się od poczucia grzeszności, a więc od represjonującego mechanizmu winy i kary, który jest tylko konstruktem umożliwiającym sprawowanie władzy absolutnej oraz społecznej kontroli. Tę prawdę Henryk poznaje od samego początku:

Tworzymy sami winę i karę. I nieubłagalność tego następstwa leży w nas samych... [P 21]

Ów projekt intelektualnej, obyczajowej, a – być może – nawet i seksualnej rewolucji polega na eliminacji wewnętrznych barier na drodze do pełnej realizacji jednostki.



Przez krew pójdę, przez grzech, przez wszystko, co noc i złe moce na drodze postawią!  
Kurtyna! Ja gram! [P 44]

*Opowieść o papierowej koronie*, zwłaszcza jej część *Teatr duszy*, mając strukturę dramatu (podział na sceny i antrakty), stanowi w istocie fantazmat, wedle którego krystalizuje się alternatywna wobec porządku symbolicznego rzeczywistość pożądania bohatera. Przypomina o tym centaur, który zwiastuje nie tylko rewolucję czy emancypację, lecz również – jako niespętany *equus eroticus* – wyzwanie rozkoszy i pożądania. Henryk tym różni się od Wiktora, że jego rewolucyjna aktywność realizuje się w marzeniu. „Czyny są w marzeniu” (P 49) – powiada bohater. Na przeciwległym biegunie sytuuje się natomiast Wiktor:

Jestem człowiekiem czynu. Mężem ostrego miecza. Żołnierzem. Umiejętność fantazji, marzenia za dnia, udzielona mi była w stopniu tylko ograniczonym! [M 278]

Czyżby w intencji autorskiej Henryk miał stanowić – mimo licznych przeciech podobieństw – zamierzone przeciwieństwo Wiktora? Z pewnością tak, skoro różnica między rewolucjonistami potwierdza założenie, że walka Henryka nie posiada charakteru militarnego, że oznacza działanie w zupełnie innej przestrzeni, w sferze społecznych wyobrażeń. Wytworów homoseksualnej paranoi nie zwycięża się przecież orężem. Z perspektywy Lacanowskiej psychoanalizy moglibyśmy powiedzieć, że rewolucja, której dokonuje król Henryk, polega na odrzuceniu porządku symbolicznego i próbie usytuowania się poza metaforą Innego (Ojca/Prawa) i całym systemem związanych z nią mechanizmów symbolicznej przemocy.

Bohater *Opowieści o papierowej koronie* przyjmuje patriarchalne imię Henryk, które – jak wskazuje Gralewski – przejęte zostało od króla Henryka VIII. Ów „tyran ścinający głowy kobietom”<sup>47</sup> (mowa o dwu żonach króla: Annie Boleyn oraz Katarzynie Howard) pojęty jako metafora ojca staje się także imieniem homoseksualnej opresji: król Henryk VIII wprowadził w 1533 roku dekret o sodomii, tzw. *Buggery Act*, pierwszy akt prawny, od którego rozpoczęła się historia penalizacji homoseksualizmu w Anglii<sup>48</sup>. Henryk przyjmuje to imię z całym arsenałem symbolicznych znaczeń, inkorporując tym samym mechanizmy mizoginii i homofobii. Imię to staje się przekleństwem, które, ciężąc Henrykowi niczym królewska korona, domaga się odrzucenia opresjonujących znaczeń.

Jacques Lacan zredefiniował przypadek paranoi Schrebera właśnie jako „odrzucenie imienia-ojca”<sup>49</sup>. W tym sensie król Henryk, który – podobnie jak Schreber – nie jest w stanie zająć pozycji symbolicznej występując w funkcji ojca/władcy, okazuje się w rzeczywistości odmieńcem, a przewrót, którego dokonuje w marzeniu, jest w istocie rewolucją psychotyczną<sup>50</sup>. „Nieświadomie był anarchi-

<sup>47</sup> Gralewski, *op. cit.*, s. 239.

<sup>48</sup> Zob. *United Kingdom*. W: S. Hogan, L. Hudson, *Completely Queer: The Gay and Lesbian Encyclopedia*. New York 1999, s. 554.

<sup>49</sup> Zob. E. Roudinesco, *Jacques Lacan. Jego życie i myśl*. Przeł. R. Reszke. Warszawa 2005, s. 413.

<sup>50</sup> Nawiązuję tutaj do pojęcia „rewolucji psychotyków”, które wprowadziła L. Magnone (*Rewolucja psychotyków, czyli Co zostało z Lacana w Queer Theory?* W zb.: *Lektury inności. Antologia*. Red. M. Dąbrowski, R. Pruszczyński. Warszawa 2007, s. 67–70), proponując interpretację pojęcia „*queer*” w odniesieniu do struktur psychotycznych.

stą, który buntował się przeciw wszystkim przymusom”<sup>51</sup> – te słowa Wacława Gralewskiego, dotyczące charakterystyki Czechowicza, równie trafnie określają także rewolucyjny portret bohatera *Papierowej korony*.

### Iwazkiewicz

Aby poszerzyć refleksję nad polityką seksualną króla Henryka o nowe znaczenia, powróćmy do Iwazkiewicza. Józef Czechowicz w liście do Konrada Bielskiego z listopada 1923 przyznaje się do ulegania wpływowi prozy tego pisarza:

W wierszu nie jestem nigdy swobodny, w prozie rzadko kiedy czuję się naprawdę dobrze, może dlatego, że prześladowają mnie tradycje dobrej prozy Żeromskiego, Berenta i Iwazkiewicza. [L 45]

Kłak dostrzega w prozie Czechowicza znaczne podobieństwa do prozy autora *Oktostychów*:

Jest wiele analogii tematycznych, problemowych i artystycznych między *Ucieczką do Bagdadu*, *Zenobią Palmurą* i *Wieczorem u Abdona* a *Opowieścią o papierowej koronie*. [K 20, wstęp]

Z kolei Piotr Sanetra, śledząc powinowactwa artystyczne i korespondencję obu autorów, dostrzega kolejne źródło inspiracji Czechowicza:

Być może, tu właśnie, w *Legendzie o baszcie świętego Bazylego*, ubranej w stylistykę średniowiecznego romansu rycerskiego, było jedno ze źródeł modelu miłości króla Henryka i jego pазia Diadumena z *Opowieści o papierowej koronie*, modelu uobecniania w literaturze więzi homoseksualnych; prześledzenie różnic i podobieństw w sposobach realizacji tego motywu w twórczości Czechowicza i Iwazkiewicza mogłoby z pewnością zaowocować ważkimi wnioskami – to przecież jedne z najważniejszych manifestacji homoseksualizmu w literaturze polskiego dwudziestolecia<sup>52</sup>.

We wspomnianej *Legendzie o baszcie świętego Bazylego* (1921) spotykamy średniowieczną wersję greckiej „miłości bohaterskiej”, o której w kontekście Achillea i Patroklesa pisał Symonds. Hermeneryk z Hainault i jego giermek Ybaud, którzy „kochali się [...] bardzo i rzadko kiedy się rozstawali”, „a nigdy się nie skalali rozpustą”<sup>53</sup>, w spowiedzi poprzedzającej ich wspólną bohaterską śmierć wyznają sobie wzajemnie dotychczas ukrywaną miłość.

Miałem w sercu grzech większy niż wszystkie grzechy; a nie wyznałem go nikomu, nawet na spowiedzi. Pożądliwość miałem w sercu moim i miłość wielką ku panu mojemu, młodemu Hermenerykowi z Hainault.

I ja oszukiwałem Melissandę: jest we mnie miłość i pożądliwość, i kochanie wielkie i bez granic ku giermkowi mojemu, imieniem Ybaud<sup>54</sup>.

Hermeneryk i Ybaud, lecz także Moreau i Krzysztof z opowiadania Klabunda, stanowią wzór miłosnego modelu, w jaki Czechowicz wpisał także króla Henryka i pазia Diadumena.

<sup>51</sup> Gralewski, *op. cit.*, s. 100.

<sup>52</sup> P. Sanetra, *Czechowicz – Iwazkiewicz. Korespondencje*. W zb.: *Józef Czechowicz. Od awangardy do nowoczesności*. Red. J. Święch. Lublin 2004, s. 302.

<sup>53</sup> J. Iwazkiewicz, *Proza poetycka*. Warszawa 1980, s. 86.

<sup>54</sup> *Ibidem*, s. 90, 91.

Koncepcja mordu seksualnego zbliża z kolei *Opowieść o papierowej koronie* do innych opowiadań Iwaszkiewicza – *Zenobii Palmury* (1920) oraz *Wieczoru u Abdona* (1923)<sup>55</sup>. W pierwszym z nich obiektem homoseksualnego pożądania staje się książę Jura Marwicki, wokół którego koncentruje się historia miłosnego trójkąta: Jura – Zenobia – Józef. Pomimo iż homoseksualność – jak pisze German Ritz – „ani przez chwilę nie staje się bezpośrednim tematem opowiadania”<sup>56</sup>, to jednak przejawia się ona w modernistycznym powiązaniu Erosa z Tanatosem. Mord seksualny, za którym kryje się niespełnione pożądanie homoseksualne obydwu bohaterów męskich, Józefa i Jarosława, wymaga udziału kobiety, Zenobii, która w efekcie „staje się *medium* ich erotycznego zbliżenia”. Jak kontynuuje German Ritz:

Niemożliwość spełnienia aktu homoseksualnego musi pociągać za sobą zniszczenie obiektu miłosnej tęsknoty. Akt homoseksualny jest możliwy tylko na granicy sadystycznego zniszczenia. Ale w opowiadaniu Iwaszkiewicza homoseksualne pożądanie na skraju życia i śmierci może się zrealizować jedynie poprzez projekcję tego pożądania na kobietę – Zenobię<sup>57</sup>.

Odzwierciedleniem identycznego procesu jest także, zdaniem Ritza, późniejsze opowiadanie *Wieczór u Abdona*, gdzie „Iwaszkiewicz przedstawi podobną fantazję homoseksualną w sposób znacznie mniej zawoalowany”. Abdon usiłuje zamordować Michasia, utożsamiając się z pożądaniem Herminy. Tylko w ten sposób może osiągnąć Michasia. Opresja jest tak silna, że mord wydaje się jedyną alternatywą seksualnego zbliżenia dwóch mężczyzn, a jednocześnie – „wyzwoleniem sprawcy z pożądania homoseksualnego – ku heteroseksualności”<sup>58</sup>. Ostatecznie Abdon opuszcza Maliny.

Obydwa opowiadania, w których pożądanie homoseksualne wiąże się z figurą seksualnego mordu w obrębie jakiegoś miłosnego trójkąta wyrażającego skomplikowaną wymianę ról seksualnych, stanowią interesujące tło porównawcze. Ale w trójkowej sieci powiązań pomiędzy Henrykiem, Marysią i Diadumenem mord seksualny dokonany został na kobiecie, co oznaczałoby odejście od modelu Iwaszkiewicza. Marysia nie jest *medium*, lecz przeszkodą w miłosnej relacji. Innowacja Czechowicza polegałaby zatem na rezygnacji z szyfrów sublimacyjnych oraz z „przeniesienia” uczuć na kobietę, jak to miało miejsce w opowiadaniach Iwaszkiewicza. Uproszczenie tego modelu jest, być może, konsekwencją świadomej tematyzacji pożądania homoseksualnego w opowiadaniu Czechowicza.

W zestawieniu z *Zenobią Palmurą* uderza podobieństwo między księciem Jurą a Diadumenem. Obydwaj przedstawieni są jako ucieleśnienie greckiego piękna.

<sup>55</sup> Pierwodruk tego opowiadania (a właściwie powieści poetyckiej) ukazał się na łamach „Skamandra” z 1923 r. w dwóch numerach: 28, z kwietnia (rozd. I–XV), i 29/30, z maja i czerwca (rozd. XVI–XXXVI). Z tego wynika, iż przed publikacją *Opowieści o papierowej koronie* w czerwcowym „Reflektorze” (1923, nr 1) Czechowicz mógł znać jedynie pierwszą część opowiadania Iwaszkiewicza. Gralewski w *Stalowej tęczy* (s. 36–43) wspomina swoje pierwsze spotkanie z Czechowiczem latem 1922, kiedy to młody poeta wręczył jemu i Bielskiemu dwa zeszyty z pierwocinami literackimi; jeden z nich zawierał *Opowieść o papierowej koronie*. Należy zatem wykluczyć przypuszczenie, jakoby Czechowicz inspirował się wspomnianym opowiadaniem Iwaszkiewicza. Z uwagi jednak na zaskakujące podobieństwo tych dwu utworów traktuję *Wieczór u Abdona* jako interesujący przedmiot porównania.

<sup>56</sup> G. Ritz, *Jarosław Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności*. Przeł. A. Kopaćki. Kraków 1999, s. 100.

<sup>57</sup> *Ibidem*, s. 104.

<sup>58</sup> *Ibidem*, s. 105.

Ritz twierdzi wprost, że „książę ucieleśnia grecką w sensie plastycznym (muskularną), raczej bezpłciową piękność, jaka wywodzi się z estetycznej imaginacji takich twórców, jak Winckelmann, Hafiz czy Wilde”<sup>59</sup>. W scenie XXIII, kiedy dochodzi do zbliżenia Jury i Józefa, pojawia się sugestywny obraz młodzieńca w jedwabiu:

W świetle ukazała mu się różowoliliowa postać wstrętnego efeba. Szafirowe olbrzymie oczy pały gorączkowo. Smukłe, śniade piersi wychylały się z jedwabiu kurtki. Uciekł czym prędzej, aby nie znosić tego zabójczo pięknego widoku<sup>60</sup>.

Przed podobnie pięknym młodzieńcem ucieknie Henryk:

Helleński kształt odcina się wyraźnie na tle mroku. Cienka jedwabna materia pokrywa jego tors. Nogi ma nagie, jeno w biodrach przepasany ciężkim, purpurowym pasem kaszmirowym. [P 23]

Tytułowy bohater *Wieczoru u Abdona* przypomina z kolei Henryka – jest filozofem. Wystaje przy oknie niczym Henryk w *Prologu*. Zarówno Słobódka Henryka, jak i Maliny Abdona leżą gdzieś „na krańcach Europy”. Obydwaj są równie samotni i odcięci od świata. Adbonem wstrząsa ta sama „chęć ukochania kogoś aż do dna”<sup>61</sup>.

### „Słodyczka stylu”

Kształtującej się tożsamości odmienca towarzyszy dyskurs, który określiłbym mianem kampu. Kampowość u Czechowicza nie jest wyłącznie rezultatem naśladownictwa młodopolskiej manieri stylistycznej. Pojęta raczej jako swoisty dyskurs odmienności, znalazła przede wszystkim upodobanie w baśniach, bajkowych legendach i mitach, jak również w muzyce.

Czesław Miłosz, pisząc nieco niezręcznie o „aspekcie artystycznym mężolóstwa”, miał zapewne na myśli niezrozumiałą dlań estetykę i wrażliwość homoseksualnych twórców, skoro pisał o niej, że „jest to skaza, wyrażająca się w trudnej do uchwycenia słodycznej stylu”<sup>62</sup>, która –

[zdaje się] kwitnąć tam, gdzie styl traci swoją rzeczowość i zabarwia się liryzmem subiektywnych wyznań, gdzie tonacja i koloryt cenione są więcej niż przedstawienie faktów i rzeczy<sup>63</sup>.

Tę „słodyczkę stylu” odczuwa się już we wczesnej prozie Czechowicza i można traktować ją również jako przejaw wrażliwości kampszej. Miłoszowe „więcej” wskazuje ponadto na pewną przesadę i nadmiar charakterystyczny dla kampszej reprezentacji, która w przypadku twórczości literackiej Czechowicza dotyka dwóch sfer: treści i formy, gdzie „fantazjotwórcza wizyjność” – by przywołać określenia Kazimierza Wyki – splata się z „nieśpiwną muzycznością”. Wyka zwrócił ponadto uwagę na pewną „skłonność do egzotycznego i bogatego zdobnictwa”<sup>64</sup>, co istotnie pozwalałoby nam określić styl Czechowicza jako „jubiler-

<sup>59</sup> *Ibidem*, s. 101.

<sup>60</sup> Iwaszkiewicz, *op. cit.*, s. 182.

<sup>61</sup> *Ibidem*, s. 220.

<sup>62</sup> Cz. Miłosz, *Józef Czechowicz*. W: *Zaczynając od moich ulic*. Paryż 1985, s. 208.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> K. Wyka, *O Józefie Czechowiczu*. W: *Rzecz wyobraźni*. Kraków 1997, s. 50.

ski”. „Papierowa korona” jest wyrobem takiego właśnie jubilerskiego fantazjotwórstwa, misternie stapiającego muzyczne brzmienia z kunsztownymi obrazami.

Bo coś tam błyszczy w głębinie, coś za bardzo słoneczny ma blask. W szklanym słońca się krwawi rubinie, obiecuje miód królewskich łask. Wśród namułu rzeczno rzucona, kołysana w takt sennego fal szmeru, przebłyskuje z dna głębin korona, Henrykowa korona z papieru... [P 30]

Anna Mizerka trafnie określiła kondycję kempowca, który „chce być arystokratą, ale jednocześnie wystawia się na publiczne pośmiewisko”<sup>65</sup>. Wypowiedź tę można odnieść z pewnością do króla Henryka, który jako odmieniec poszukuje swej „arystokratycznej roli”<sup>66</sup>, skazując się tym samym na śmiech „jowialnego staruszka” (P 32) i „trzech panien Dulskich” (P 31).

Kempowość stylu Czechowicza rozpatrywać można jedynie w odniesieniu do procesów nieświadomości jako reakcję na opresywność norm i obronę przed stłumieniem. Miała rację Susan Sontag, pisząc, iż kemp „może wyzwolić to, co stłumione”<sup>67</sup>. W tym sensie kemp jest odwrotnością procesu sublimacji, która oznacza wpisanie pożądania homoseksualnego w heteronormatywny porządek świata.

Zasadność mówienia o kempie w odniesieniu do wczesnej prozy Czechowicza potwierdza dodatkowo zestawienie z modelem narracji w prozie Iwaszkiewicza. Seksualna odmienność, o czym była już mowa, podlega tutaj przecież sublimacji i przeniesieniu na kobietę. Kemp w prozie Iwaszkiewicza okazuje się niemożliwy, ponieważ pożądanie homoseksualne wpisuje się w strukturę heteronormatywnego świata. Czechowicz z kolei podważa porządek owego świata i ten gest odrzucenia patriarchalnej, symbolicznej struktury okazuje się jedną z najistotniejszych strategii kempowych. Jak pisze Ritz:

W kempie funkcję wyrażającą języka zastępuje funkcja stylistyczna. W odniesieniu do *gender* stylizacja jest ekwiwalentem maskowania, transwestytyzmu i transmutacji i może przegłądać się w „lustrze” akcji. Kemp staje się aktywną strategią obalania neutralnego dyskursu męskiego [...] <sup>68</sup>.

Jeśli zechcemy dostrzec w „słodczyce stylu” i – by tak rzec – w „jubilerskim fantazjotwórstwie” moc performatywnego aktu mowy, konstruującego odmienność autora *Papierowej korony*, wówczas kemp Czechowicza należałoby traktować jako kolejną odsłonę towarzyszącą procesowi wyjścia z „szafy”.

Podsumowując, ograniczę się zaledwie do jednego, aczkolwiek w moim przekonaniu zasadniczego problemu *Opowieści o papierowej koronie*, który koncentruje się wokół pytania: jak wyzwolić się spod władzy symbolicznego porządku, by mówić o doświadczeniu własnej odmienności? Perypetie Henryka stanowią wcale nie łatwą odpowiedź, której szukać należy z pewnością także w poezji i dramacie. Trzeba jednak pamiętać, że *Opowieść o papierowej koronie* jest debiu-

<sup>65</sup> A. Mizerka, *Polityka kampu*. „FA-art” 2006, nr 1/2, s. 30.

<sup>66</sup> Na temat związku homoseksualności z arystokratyczną rolą zob. Kosofsky Sedgwick, *Between Men*, s. 94. – S. Sontag, *Notatki o kempie*. Przeł. W. Wartenstein. „Literatura na Świecie” 1979, nr 9, s. 321.

<sup>67</sup> Sontag, *op. cit.*, s. 322.

<sup>68</sup> G. Ritz, *Iwaszkiewicz, Bereza, Mach: niewypowiadalne pożądanie i narracja*. W: *Niż w labiryncie pożądania. Gender i płęć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*. Warszawa 2002, s. 182–183 (przeł. A. Kopaćki).

tem homoseksualisty i że tematyka homoerotyczna występuje tu otwarcie, jak w żadnym innym późniejszym utworze poety. Ponadto łącząc w sobie dziedzictwo powieści dekadencjonalnej<sup>69</sup> z tendencjami rodzącego się światopoglądu katastroficznego, którego źródła można doszukiwać się również w homoseksualnej wrażliwości młodego poety, *Opowieść* okazała się znakomitą formą świadomego i odważnego ujawnienia tajemnicy homoseksualnej. Z tej perspektywy twórczość Czechowicza, uznana za kanoniczną w obrębie nurtu literatury katastroficznego, pozwala czytać się poprzez teorię *queer*, nabierając nowych, jak dotąd wciąż słabo przyswojonych znaczeń.

#### Abstract

TOMASZ KALIŚCIAK  
(University of Silesia, Katowice)

#### KING HENRY'S QUIET CHAMBER. ON JÓZEF CZECHOWICZ'S "A STORY OF A PAPER CROWN"

The paper presents an interpretation of Józef Czechowicz's *A story of a paper crown* carried out in the research perspective of sexual identity. The debut story in question, whose main part takes place in the author's imagination, openly undertakes the theme of homosexuality. The key to the text's interpretation prove both biographical experience and cultural influences. The analysis of the works investigates the notion of homosexuality in the context of the epoch of modernism, referring to such elements of tradition as decadence, gothic, misogyny. The main thesis of the paper concerns the influence of homosexual panic over the imagination's development in the direction of catastrophic visionary – a permanent trait of Czechowicz's mature creativity. The musicality and stylistic embellishments of the prose, in turn, are shown in the light of the camp aesthetics. The research shows the distinctness of Czechowicz's catastrophism against the Inter-war literature.

---

<sup>69</sup> O związku homoseksualności z kulturą dekadencji pisał w Polsce m.in. T. Wałs w książce *Ku otchłani. Dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905* (Kraków 1986, s. 78–79).