

# **Proust Jana Lechonia. Inna interpretacja**

Barbara Czarnecka

## Barbara CZARNECKA

*Proust* Jana Lechonia.  
Inna interpretacja

Niniejszy tekst jest konsekwencją lektury wiersza Jana Lechonia *Proust*. Trudność jego interpretacji – tak jak w podobnych wypadkach rozważania nad literaturą należącą do nurtu poetyki niewyraźnego pożądania, sublimacyjnej czy sztyfrującej seksualne wątki – polega na wykazaniu tego, co stłumione, niewypowiedziane wprost, tylko zasugerowane, i na wydzwignięciu metonimii do roli doniosłego komunikatu. Nie znajdziemy tu bowiem motywów homoerotycznych czy innych, wyrażonych wprost znaków seksualności. Moja lektura dąży do uchwylenia kontekstów, które modelują sensy wiersza, wydobywają ich homoseksualną wymowę. Jest komplementarna do odczytań, które doskonale mieściłyby się w tradycyjnym nurcie badań, „dodaje”, nie „ujmuje”, pozwala zobaczyć poetę i jego wiersz przez szczelinę mimowolnej czy też subtelnie zaprojektowanej konfesji.

W roku 1924, w „Wiadomościach Literackich” (nr 4 z 27 stycznia), ponad rok po śmierci Marcela Prousta (zm. 18 listopada 1922 roku), ukazał się wiersz Jana Lechonia *Proust*, utwór umieścił też Lechoń w zbiorze *Srebrne i czarne* (1924)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Zupełnie podstawowe fakty związane z pojawieniem się dzieła Prousta we Francji i w Polsce rysują się następująco: kolejne tomy powieści Prousta ukazywały się jako francuskie pierwodruki w latach 1913-1927: *W poszukiwaniu straconego czasu*: *W stronę Swanna* (1913), *W cieniu zakwitających dziewcząt* (1919), *Strona Guermantes* (wydanie w dwóch tomach 1920, 1921), *Sodoma i Gomora* (wydanie w dwóch tomach 1921, 1922), *Uwięziona* (1923), *Nie ma Albertyny* (1925), *Czas odnaleziony* (1927). Tłumaczenie Boya, obejmujące pierwszą część cyklu *W stronę Swanna*, ukazało się w Polsce pod koniec 1936 roku (zatem 23 lata od pierwodruku). W kolejnych latach

## Opinie

Proust

W półmroku sennej lampy jakieś dziwne cienie,  
Zapach lekarstw duszący, twarz blada jak chusta.  
To nic. To tylko zwykłe ostatnie zdarzenie,  
I trudno, by dziwiło Marcelego Prousta.

Jak słońce, gasnąc w pysznych promieni efekcie,  
Zachodzić się nie wzbrania i świecić nie żąda,  
Tak on powoli opis poprawia w korekcie  
Tej śmierci, którą widzi i wie jak wygląda.

To nic. I może jutro siądą po wieczery  
I książkę tę czytając ciszą nocnych godzin  
Poczują nagle ciepło jak szczęście narodzin.  
Albo wierzy się w życie, albo w śmierć się wierzy.<sup>2</sup>

Obecność Marcela Prousta w polskim życiu literackim międzywojnia stała się przedmiotem osobnej uwagi w książce Jerzego Domagalskiego<sup>3</sup> i obszernym artykule Jerzego Speiny (Speina bada recepcję pierwszego tomu cyklu Prousta<sup>4</sup>). Obydwaj badacze pozostają głównie w kręgu zagadnienia oddziaływań literackich, mimowolnie jednak zwracają uwagę na potrzebę postawienia dodatkowych pytań związanych z obecnością Prousta w szerszej przestrzeni dyskursu ówczesnej kultury i o pozaliterackie konteksty funkcjonowania dzieła. Powodem jest szczególnie złożona i mająca reminiscencje wykraczające poza literaturę recepcja Prousta. Wymienię tylko jej najważniejsze składniki: ograniczona znajomość oryginału dzieła – tylko nieliczni czytali Prousta po francusku, czytano go też w jedynie okazjonalnych, fragmentarycznych i raczej niefortunnych przekładach<sup>5</sup>. Tłumaczenia całych tomów na język polski ukazywały się stopniowo i były znacznie spóźnione w stosunku do oryginału. Tekst wywoływał skrajne sytuacje recepcyjne, od krytyki na podłożu obyczajowym do fascynacji nowym typem powieści (tu rolę odgrywała dyskusja o projektowanym kształcie polskiej literatury). Nie mniejsze znaczenie dla recepcji arcydzieła miały: żywa legenda życia osobistego pisarza, oddziałująca podobnie jak legenda nieznanego bezpośrednio dzieła, wątek homo-

---

publikowano następne tomy tłumaczeń, w roku 1939 ukazał się piąty tom *Sodoma i Gomora*. Dwóch ostatnich książek cyklu (*Nie ma Albertyny* i *Czas odnaleziony*), odsłaniających estetyczno-metafizyczny zamysł całości, choć zostały przetłumaczone przez Boya przed wojną, nie udało się wydać przed jej wybuchem.

<sup>2</sup> J. Lechoń *Poezje*, Czytelnik, Warszawa 1957, s. 35.

<sup>3</sup> J. Domagalski *Proust w literaturze polskiej do 1945 roku*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1995.

<sup>4</sup> J. Speina *Marcel Proust w Polsce. „W poszukiwaniu straconego czasu” – międzywojenna recepcja literacka*, „Pamiętnik Literacki” 1992 z. 2, s. 177-201. Studium Speiny nie porusza krytycznoliterackiej recepcji wątku homoerotycznego dzieła Prousta.

<sup>5</sup> Zob. J. Domagalski *Proust w literaturze...*, s. 34-35.

seksualny, wreszcie i antysemicki powiązany z autorem i dziełem, mit Francji jako centrum kulturalnego Europy. German Ritz pisze o zetknięciu polskiej kultury z dziełem Prousta jako o szczególnie wymownym<sup>6</sup>.

Wśród świadectw lektury Prousta zgromadzonych przez Jerzego Domagalskiego i Jerzego Speinę nie ma relacji Lechonia, jednak Marcel Proust i jego dzieło miały dla poety znaczenie daleko wykraczające poza snobizm i „modę na Prousta”. Wskazuje na to nie tylko publikacja wiersza w tomie poetyckim, jego prywatna, parali-teracka korespondencja i *Dziennik*, ale i relacje jego współczesnych. Ich głosy układają się niemal w dyskusję na temat zaznajomienia się Lechonia z francuskim dziełem i jego fascynacji Proustem<sup>7</sup>. Nie będziemy jednak mieli zupełnej pewności, czy w czasie, kiedy powstawał wiersz *Proust*, Lechoń znał dzieło autora *W poszukiwaniu straconego czasu*. Wiele wskazuje na to, że go nie znał, nie czytał. „Przypadku” Lechonia nie można scharakteryzować przez wpływy o lekturowym i literackim charakterze, najbardziej zasadne staje się zaś pytanie: co Proust dla Lechonia oznaczał i znaczył?

### Ars longa vita brevis?

Można spojrzeć na tę kwestię tak, że oto wywołany tytułem wiersza staje Marcel Proust wśród utrwalonych przez inne utwory Lechonia bohaterów polskiej historii i tradycji. Tym samym zostaje zestawiony z narodową mitologią uosabianą przez Mochnackiego, Mickiewicza, Piłsudskiego i innych, zderzony z „polskim Panteonem”, tragicznym i wzniosłym. Zależy mi na podkreśleniu tego zestawie-

<sup>6</sup> „Kultura polska [pod koniec XIX wieku – przyp. B.Cz.] zdaje się przyjmować wobec homoseksualności status pogranicza, sfery przejściowej między kulturą zachodnioeuropejską, represywną, w stosunku do homoseksualności wyraźnie odrębną, a kulturą po wschodnioeuropejsku neutralną czy też nieodrębną. Różnica nie polega na większej tolerancji, lecz na mniejszej skali postrzegania zachowań seksualnie odmiennych, a tym samym – na mniejszym zakresie wyparcia przez kulturę. To, co niewypowiadalne w kulturze zachodniej, spotyka się w Polsce z tym, co nieświadomione we wschodniej. W okresie międzywojennym pogranicze to coraz bardziej zyskuje na znaczeniu. Jeśli chodzi o homoseksualność, postawa pograniczności jest dostrzegalna w polskiej recepcji Prousta i z nieco mniejszą wyrazistością w recepcji Gide’a. Spotkanie z Proustem staje się dramatycznym spotkaniem z tym, co obce” (G. Ritz *Niś w labiryncie pożądania. Gender i płęć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, przeł. B. Drąg, A. Kopacki, M. Łukasiewicz, Wiedza Powszechna, Warszawa 2002, s. 178-179).

<sup>7</sup> Zob. np.: A. Słonimski *Jan Lechoń*, w: *Wspomnienia o Janie Lechoniu*, zebrał i oprac. P. Kądziera, Towarzystwo „Więź”, Warszawa 2006, s. 42-43; Z. Czernański *O Leszku*, w: *Wspomnienia o Janie...*, s. 120; J. Iwaszkiewicz *Lechoń*, w: *Wspomnienia o Janie...*, s. 68; J. Lechoń *Listy do Army Jackowskiej*, oprac. R. Loth, Czytelnik, Warszawa 1977, s. 98. Do Paryża wyjechał Lechoń w kwietniu 1930 roku. Proustowski cykl musiał wówczas znać jedynie z recenzji, relacji i plotek. Języka francuskiego uczył się dopiero potem.

nia, bo postać Prousta ma inny charakter i nie wpisuje się w ten arcypolski kontekst, wręcz od niego odstaje. Można by szukać uzasadnienia w fascynacji Lechonia Francją, literaturą francuską<sup>8</sup> albo w nawiązującym do monumentalnego cyklu Prousta motywie *ars longa vita brevis* czy pokrewnym *exegi monumentum*, dzieła, które przetrwa, przewyciężając śmierć.

Wiersz *Proust* odsłania metafikcyjny obraz życia, pracy i śmierci Marcela Prousta (dwie pierwsze zwrotki) – oto pokój choroby i pracy pisarza, śmiertelna bladeść jego twarzy<sup>9</sup> i śmierć pozbawiona tragizmu jako zwykle, ostatnie zdarzenie. Widać, że Lechoń powielił legendę mówiącą o chorobie, odosobnieniu, o heroizmie, z jakim pisarz do końca pracował, opisując swoje cierpienie i niemal śmierć, ale i sugeruje znajomość sensu jego dzieła. Wiersz uwidacznia też, jak legenda Prousta upowszechniła się w kulturze dwudziestolecia i jak dalece stała się „dobrem wspólnym”<sup>10</sup>. Wystarczy porównać dwie pierwsze strofy wiersza z fragmentem pionierskiego, popularyzatorskiego artykułu Boya o Prouście (*Nowe słońce literatury*), który ukazał się w „Kurierze Porannym” właśnie w 1924 roku (nr 45):

uzupełniał i rozszerzał w korektach pierwotny rękopis. Pracował nad nim do ostatniej chwili; powalony na łożo śmierci, jeszcze notował ostatnie spostrzeżenia nad samym sobą, uzupełniając rysami tej bezpośredniej obserwacji opis śmierci jednego ze swych bohaterów.<sup>11</sup>

- 
- 8 Zainteresowanie Lechonia kulturą francuską nie przeminęło nawet pod wpływem wstrząsu, jakim była dla poety kapitulacja Francji w czerwcu 1940. Później wielokrotnie, choć często polemicznie, ale wciąż z widoczną fascynacją nawiązywał do jej wielkich osiągnięć i nazwisk.
- 9 Szeroko znany jest pośmiertny portret Marcela Prousta uwydatniający ową bladeść, równą bieli pościeli.
- 10 „Zanim przystąpiono do wydania Prousta po polsku, Proust zdążył stać się wspólną własnością pisarzy”, W. Kubacki, *Pierwsze tomy Prousta po polsku*, „Pion” 1937 nr 18, cyt. za: W. Kubacki *Krytyk i twórca*, Wydawnictwo W. Bąka, Łódź 1948, s. 172-173.
- 11 T. Żeleński (Boy) *Obiad literacki. Proust i jego świat*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958, s. 355. George D. Painter, biograf Marcela Prousta, opisuje ostatnie chwile Prousta: „Koło trzeciej nad ranem wyczerpany, dusząc się, zawołał Celestę – której ręką napisane zostało wiele z listopadowych dodatków do rękopisu *Nie ma Albertyny* – żeby jej dyktować. «Teraz kiedy sam jestem w tym stanie, chcę dodać kilka zdań do opisu śmierci Bergotte’a [wyróżnienie – B.Cz.]» – powiedział. Jedynym trwałym śladem owych wysiłków jest czytelnym, powolnym, pełnym błędów ortograficznych pismem Celesty skreślona ironiczna uwaga o głupocie lekarzy, którą Proust wysnuł może ze słów usłyszanego dnia poprzedniego. «I nagle pewnego dnia wszystko się zmienia. Teraz pozwalają nam na wszystko, co poprzednio uznano za nieodpowiednie, wszystko, co było zakazane». «A nie mógłbym się napić na przykład szampana?» «Ależ tak, czemu nie, jeśli pan ma na to ochotę». «Własnym uszom nie wierząc, posyłamy po ten alkohol, którego odmawialiśmy sobie najskrupulatniej»; takie właśnie rzeczy, jak te, zabarwiają lekką wulgarnością nieprawdopodobną lekkomyślność umierającego”, G.D. Painter *Marcel Proust*, t. 2, przeł. A. Frybesowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s. 433-434.

Czynność korekty, opis śmierci, metafora słońca, która pojawia się też w tytule artykułu Boya to nie wszystkie „miejsca wspólne”. Boy akcentuje odosobnienie, zamknięcie egzystencji Prousta:

Chowano go niby w cieplarni. [...] Żył nocą nie mogąc znieść widoku słońca, gabinet jego tonął stale w mroku, a ściany wyłożone były warstwą korka, aby wyczulone jego nerwy chronić od wszelkiego hałasu. [...] wycofał się z życia i zamknął się niemal zupełnie...<sup>12</sup>

Lechoń cały wiersz oparł na nośnym obrazie przestrzeni, w której pracuje i umiera Proust, oraz przestrzeni innej jeszcze, o której będzie mowa dalej. Wydaje się, że skonstruowanie świata przedstawionego wiersza jako miejsc osobnych, wydzielonych jest kluczowe dla sensu wiersza. Proust, dziedzicząc po rodzicach duży spadek, miał do dyspozycji wszelkie wygody, ale w ostatnich latach życia egzystował w jednym pomieszczeniu, sypialni, której ściany kazał obić korkiem, by izolowały go od zgiełku świata zewnętrznego. Tam spał w dzień, obsesyjnie pracował nocą, tam celebrował swoje zwyczaje, odprawiał rytuał codziennych posiłków, tam chorował i tam zmarł<sup>13</sup>. Ale nie tylko w fizycznym sensie Proust wyznacza swoją osobą, stylem życia, pracy wyraźnie specyficzną przestrzeń. Jego biografia i dzieło tworzą w specjalny sposób nacechowaną, silnie personifikowaną przestrzeń kulturową. Dalej nazwę ją homoseksualnym fantazmatem, ale nie chciałabym jeszcze rozwijać tego wątku. Na razie skupmy się na dwóch pierwszych strofach.

W pomieszczeniu, w plamie słabego światła lampy widzimy pisarza przy pracy. W półmroku zamazującym kontury „jakieś dziwne cienie” pozwalają się rozpoznawać jako cienie śmierci uosabiające „ostatnie zdarzenie”. Senność „sennej lampy” to raczej tylko teatralizujący szczegół scenografii świata przedstawionego, który sugeruje brak ostrości konturów, niewyraźny obraz śmierci. Nie ma tu kojącej senności, uśpienia, światło lampy nie jest strażnikiem snu. Wchodzimy raczej w mgłę oszołomienia lekarstwami i odurzający, nieprzerwany trans pisania. Oto jest już obecna śmierć, ale Proust do końca pracuje – ta sytuacja, takie

---

<sup>12</sup> T. Żeleński (Boy) *Obiad literacki. Proust...*, s. 354.

<sup>13</sup> George D. Painter drobiazgowo zrekonstruował specyfikę życia pisarza, czytamy np.: „Przeciętna pensja dla pary służących wynosiła sto pięćdziesiąt franków miesięcznie, ale Proust – w charakterystyczny dla siebie sposób – dawał im drugie tyle. Nie była to jednak służba łatwa: Celina kładła się spać o wpół do dziesiątej wieczorem, ponieważ musiała wstawać bardzo wcześnie i o świcie podawać panu poranną kawę; Mikołaj tymczasem, który był na służbie do czwartej rano, stał się niemal takim samym nocnym Markiem jak jego pan i zaziębiał się łatwo, co Celina przypisywała dusznemu upałowi, jaki panował w sypialni Prousta. O dziewiątej wieczorem Proust jadał kolację, składającą się z trzech rogalików kupowanych na stacji Saint-Lazare, wrzącej kawy z mlekiem podawanej w specjalnym dzbanuszkutermosie, jajek pod beszamelem („sos mu zostawał na brodzie”), frytek na srebrnym półmieseczku i kompotu z sezonowych owoców, „dzień w dzień przez całe tygodnie to samo, jak nam już obrzydł ten kompot jabłkowy!” (G.D. Painter *Marcel Proust...*, s. 195-196).

## Opinie

spotkanie tworzy silne napięcie. Śmierć tu nie zaskakuje, nie obezwładnia, nie wywołuje lęku, wręcz przeciwnie, jeśli tak można powiedzieć – śmierć zostaje podjęta. Naprzeciw śmierci wychodzi praca Prousta, jego dzieło prowadzone do ostatniej chwili, obcuje ze śmiercią. To literackie, głęboko świadome obcowanie, literacki opis śmierci staje się jej ujarzmianiem, ujęciem, przezwyciężaniem, wykraczaniem poza dany człowiekowi czas, który ona wyznacza. Mamy tu zgrabny koncept Lechonia: śmierć Prousta jest „zwykłym ostatnim zdarzeniem” włączonym w ciąg zdarzeń literackiego cyklu *W poszukiwaniu straconego czasu*. Jej doświadczenie zostaje oswojone przez pisarza pisaniem właśnie, poprzez dzieło zostaje ono przyjęte, udźwignięte, przeżyte i utrwalone. Ale tym samym Lechoń umieszcza siebie w kontekście tak rozumianych zdarzeń: to on domyka cykl Prousta, opisuje ostatnie sceny, włącza się w tak wytworzony porządek, kosmos wielkiej literatury.

Utrata, śmierć, przemijanie to jedne z ważniejszych, wielokrotnie opisywanych wątków zbioru *Srebrne i czarne*, często łączonych z kategorią melancholii. W tym wierszu jednak melancholia nie jest wyraźna. Ustępuje bowiem wobec optymizmu „czasu odnalezionego”, trwałości i sensu dzieła Prousta. Przeświadczenie, że *ars longa vita brevis czy exegi monumentum* zrywa z melancholią i jest budującą puentą życia pisarza i wypowiadającego ją wiersza Lechonia. Być może poeta projektuje tu własny fantazmat, marzenie o ujarzmieniu śmierci poprzez dzieło, które ją przetrwa, i własnej w nim nieśmiertelności. Pasowałaby do Lechonia tego rodzaju monumentalna w swoim charakterze tęsknota. Jak chyba wolno sądzić, utwór Lechonia odkrywa i inne znaczenia powiązane z dziełem Prousta: wprowadza w artystyczno-literacki i zarazem homoseksualny fantazmat.

### „Ta” książka i twarz Prousta. Modernistyczny model homoseksualności jako artystyczno-literackiego fantazmatu

Wywołane obyczajowym tabu milczenie homoseksualisty jest sytuacją opresywną. „Uwarunkowana kulturowo i historycznie niewypowiadalność pożądania homoseksualnego może – analogicznie do pożądania kobiecego – wyrazić się tylko za cenę złamania, niespełnienia oczekiwań w obrębie dominującego dyskursu heteroseksualnego”<sup>14</sup>. Proust, wraz ze swoją homoseksualną biografią i dziełem, istnieje jednak w przestrzeni kulturowej, wyznacza mikrokosmos na różne sposoby „opowiedzianej”, odsłoniętej, aluzyjnej i sublimacyjnej homoseksualności. Nie tylko homoseksualny świat przedstawiony cyklu powieściowego wkracza w czas historyczny (konkretne postaci w konkretnym społeczeństwie, sferze społecznej). Proust niejako otwiera dla homoseksualności historię (kulturę) dwudziestego wieku, stwarza dla niej przestrzeń w świecie historycznym (rzeczywistym), wprowadza ją tam jako żywą prawdę, fakt i jako system znaków (Deleuze), a tym samym

<sup>14</sup> G. Rizi *Niś w labiryncie...*, s. 49.

staje się zwierciadłem dla wschodnioeuropejskiej, jeszcze nie tak samoświadomej i wyemancypowanej tożsamości homoseksualnej<sup>15</sup>.

Spotkanie Lechonia z Proustem, wiedza o Prouście są zetknięciem się z dotychczas nieznanym wariantem istnienia i wyrażania homoseksualności. To, co na mocy homofobicznych obwarowań nie może zostać wypowiedziane przez Lechonia wprost, zostaje później w różnych sytuacjach wypowiedziane „za pomocą” Prousta. Przykładowo jego bohaterowie stają się dla Lechonia figurą osobistych emocji, a komunikat, choć nie pozostawia miejsca na dwuznaczność, mieści się w normie tego, co ogólnie: „Uściskaj Julka [Juliusz Sakowski – przyp. B.Cz.] ode mnie [...]. Wiesz dobrze i on chyba wie, że jak Swann dla Odety poświęciłem dla niego wszystkie myśli, czas i uczucie pełnych lat siedmiu”<sup>16</sup>. To, co prawda, znacznie późniejsza od powstania *Prousta* wypowiedź, ale pokazuje Lechonia pragmatykę wyzyskania proustowskiej substytucji. Cytat zaś: „Proust właśnie dlatego, że był wielką ciocią, nie pisał o tym”<sup>17</sup>, wskazuje na kluczowe dla Lechonia cechy jego pisarstwa, literackie szyfry, aluzje, sublimację, nie zaś na tematyzację homoseksualności. Przez opozycję, z zupełną awersją poety spotyka się jawny, manifestowany homoerotyzm Gide’a. Lechoń wielokrotnie, z teatralizowaną odrazą odżegnuje się od jego „wynętrzniania”. „Niedyskrekcja, ekshibicjonizm Gide’a są rewoltujące”<sup>18</sup> – pisał w *Dzienniku*. Roman Koropeckij w gwałtowności reakcji Lechonia na Gide’owską jawność i w demonstracyjnej pruderii poety widzi wypieranie skłonności, które on sam z Gide’em dzieli<sup>19</sup>. (Gide opublikował w 1924 pod własnym nazwiskiem utwór *Corydon*, będący głosem na rzecz wolności homoseksualnej. Wcześniejsze wydania ukazały się anonimowo, imienna publikacja wywołała skandal obyczajowy, o *Corydonie* pisał m.in. Boy). Z pokrewnych względów w *Dzienniku* Lechoń krytykuje *Efebosa* Szymanowskiego, który

---

15 Zob. tamże.

16 M. Grydzewski, J. Lechoń *Listy 1923-1956*, t. 1, przygotowanie, wstęp i oprac. B. Dorosz, Towarzystwo „Więź”, Warszawa 2006, s. 188.

17 Tamże, s. 355.

18 J. Lechoń *Dziennik*, t. 2, wstęp R. Loth, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1992-1993, s. 324. I tak np. w *Dzienniku* Lechoń wzdraga się na *Ainsi-soit-il*: „Cóż za świństwo, cóż za pustka! Ten starzec nad grobem opowiada, jak mu się udawało z chłopcami w Moskwie, oblizuje się na wspomnienie jakiegoś małego Arabczyka, wdycha, żeby mieć go ze sobą na łożu śmierci. Czy cała Francja już zupełnie zbaraniała, że podobne ramolizmy i świństwa wydawane są jak relikwie? I nikt nie powie, że to jest świństwo i hańba, że ten pusty starzec był kupą seksualnych trocin” (t. 2, s. 383-384). Jak zasadnie zauważa Koropeckij, w *Dzienniku* znajdziemy wiele dowodów emocjonalnej krytyki poświęconej sztuce i autorom homoseksualnym, powracają tam nazwiska Wilde’a, Prousta, Gide’a, Cocteau, Geneta, du Garda, Capote, Vidala, Tennessee Williamsa.

19 R. Koropeckij *Konstrukcje homoseksualizmu w „Dzienniku” Jana Lechonia. Próba Lektury*, „Teksty Drugie” 1996 nr 4, s. 159-161.



## Opinie

w zachowanym fragmencie wykorzystuje tę samą formę platońskiego dialogu co *Corydon*. O ile w swoim cyklu Proust uprawia narrację sublimacyjną, stosuje podstawienia, szyfry i aluzje, rzadziej mówi wprost, o tyle eksperyment Gide'a polega głównie na poszerzaniu modelu realistycznej tradycji narracyjnej. Lechoń utożsamia się z pierwszym modelem, sublimacyjnym, dyskretnym. Intymna przestrzeń poety, poszukując swojej identyfikacji i ekspresji, odnajduje je, wyrażając to metaforycznie, w podążaniu śladami Prousta, jego wybierając za swojego patrona. W czasie zbliżonym do powstania wiersza *Proust* raczej intuicyjnie, na podstawie ogólnej wiedzy, a w okresie późniejszym, kiedy prawdopodobne jest, że Lechoń czytał Prousta, już bardziej świadomie, a nawet z ambicją naśladowania pisarstwa tego formatu (takie zamierzenia wiązały się z pisaniem powieści *Bal u senatora*).

Ritz, wspominając o „enklawach homoseksualizmu” w literaturze dwudziestolecia międzywojennego, przywołuje dworki szlacheckie, majątki ziemskie, bogate mieszczańskie domy<sup>20</sup>. Nie tyle chodzi mi tutaj o zwrócenie uwagi na pewną idylliczność tych przestrzeni, ile o podkreślenie cech enklawy: wyodrębnienie, otoczenie inną zewnętrznnością. Fabuły rozgrywają się tam jakby wytracone z rzeczywistości, w odcięciu od reguł świata zewnętrznego. I tak np. Gombrowicz opisał przestrzeń majątku szlachecko-ziemiańskiego w *Pornografii*:

Był on światem zamkniętym w sobie i dla siebie, państwkiem po swojemu udzielnym, nieraz małym i ciasnym, ale całościowym. Obszar bezpieczny swojskości to rodzaj *locus angustus*, strefa odgraniczona od świata nieznanego, złowrogiego.<sup>21</sup>

Świat przedstawiony wiersza Lechonia nawiązuje do tego typu enklawy. U Lechonia, tak jak u Gombrowicza, rolę wyznacznika przestrzeni pełni m.in. światło lampy; wydobywa tę przestrzeń, łagodzi jej rysy, właściwie nie ma światła lampy, jest tylko „półmrok sennej lampy”, więcej niewidocznego niż widocznego. Rzeczywistość traci realistyczny wymiar. Przestrzeń ta jest silnie personalizowana Proustem, jej cechami są artystostwo (wielki pisarz przy pracy), modernistyczna estetyka choroby i śmierci (towarzysząca często literackim wątkom homoseksualnym). Ważna jest metafikcjonalność i ahistoryczność przedstawionego świata. Załóżmy, że zgodnie z formułą „miłości, która nie śmie wypowiedzieć

<sup>20</sup> „Polski homoseksualista w XIX i XX w. nie musi definiować swej tożsamości wobec lub mimo dyskryminacji prawnej, medycznej i religijnej. Jego pożądanie homoseksualne należy więc w dużo większym stopniu do tego, co jest w sensie ogólnym inne kulturowo. Dlatego też literatura polska lubi ukazywać doświadczenie homoseksualne na tle wiejskiej idylli – w miejscu poza historią. Jego kulturowy (historyczny) wyróżnik wyłania się dopiero w ciągu XX w., w zwierciadle innej, zachodnioeuropejskiej tożsamości seksualnej. Ogarniając ją – Prousta, Gide'a i in. – czytelnikiem spojrzeniem, wkracza w sferę czasu historycznego i opuszcza swoją idyllę” (G. Ritz *Nić w labiryncie...*, s. 60).

<sup>21</sup> M. Legierski *Modernizm Witolda Gombrowicza*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1999, s. 66.

swojego imienia”, poeta buduje w wierszu homoseksualną przestrzeń, odseparowaną od przestrzeni publicznej, ukrytą przed czytelnikiem nieposzukującym znaków. To przestrzeń poufna, bezpieczna, niezakłócona sfera o cechach fantazmatu. Jest to enklawa ciszy, bez konieczności mówienia, pojawia się tylko uspokajający głos niżony do szeptu: „to nic”. Co ważne i co jednocześnie odbiega od ilościowo uprzywilejowanej stylistyki świata przedstawionego większości wierszy Lechonia, jest to idylla rzeczy prostych, idylla niedekoracyjna. „Nieidyliczny”, duszący zapach lekarstw, akcentowana „zwykłość”, prozaiczna czynność korekty tekstu literackiego zbliżają tę przestrzeń do przestrzeni realistycznej intymności. Nie ma tu tak typowej dla Lechonia teatralizacji, hieratyczności gestów, retoryki zdystansowanej wobec tego, co osobiste. Nie ma tu wejścia w tragizm i patos, chociaż jest choroba i śmierć.

Teatralizacja, inaczej niż np. w utworach *Karmazynowego poematu*, rozgrywa się subtelnie, przez rozmieszczenie planów świata przedstawionego wiersza. Przestrzeń personalizowana Proustem, choć w kluczowy sposób znacząca, zdaje się należeć do tła, drugiego planu, kontekstu, natomiast, zaskakująco, sytuacją pierwszoplanową jest to, co „przesunięte” do ostatniej strofy. Ma on swoich bohaterów, czytelników Prousta, i swoje centrum, książkę Prousta. To tutaj intymność osiąga kulminację. Otwiera się przestrzeń o podobnym stopniu bezpieczeństwa, jaki znamy z wcześniejszych strof: niewielka, ale samoistna, z domyślnym światłem lampy, z aurą fizycznie odczuwalnego szczęścia („Poczują nagle ciepło jak szczęście narodzin”).

Gdzie światło, tam ład, pomyślność i spokój. Ognisko domowe, blask lampy, wieczny płomień domu Bożego, zachowały znaczenie życiodajnego światła, czyli słońca. Lampa stoi na straży porządku, daje poczucie bezpieczeństwa, skupia serdeczne uczucia, integruje wokół siebie swoich, jest wspólnym dobrem rodziny. Oświetlone wnętrze domu to azyl, ucieczka przed niewiadomym; „opiekuńcze granice” pokoju zatrzymują mroczne zło. Wątlą płomyk lampy opiera się siłą nocy, izba jest jaśniejącą wysepką w morzu ciemności, wśród „pól spowitych mrokiem”, jak poetycko napisze Gaston Bachelard.<sup>22</sup>

Estetyka miłości to w tym wypadku bezpieczny, zamknięty świat, wspólna wicherza, pokój ze światłem lampy, „cisza nocnych godzin”, bliskość nad lekturą znaczącej książki. To jedno z nielicznych wersów Lechonia o takim charakterze intymności. Nie mniej ja liryczne zachowuje dystans – relacjonuje, jest obserwatorem, pozostaje na zewnątrz wymarzonej enklawy. Szczęście poczują „oni”, których jednak nie da się utożsamić z „bezinteresownymi” czytelnikami Prousta. Ale dopiero kontekst (Proust) pozwala ujawnić sens tej strofy.

Kolejna część homoseksualnej enklawy, centrum pierwszego planu to książka, „ta książka”, książka Marcellego Prousta. Choć konstytuuje całą przestrzeń wiersza (pisarz, pokój pracy, korekta, pisanie do ostatniej chwili życia), to jednak najwyraźniej występuje w ostatniej zwrotce wiersza. W analogicznej funkcji „sworz-

<sup>22</sup> M. Legierski *Modernizm...*, s. 67.

## Opinie

nia”<sup>23</sup> występuje „ta” książka u Tadeusza Brezy, w homoseksualnej powieści *Adam Grywałd*.

Przyjdę. Położę się pogodny i smutny,  
Przed oczy wezmę książkę Marcelgo Prousta,  
Obcym światem owinę siebie jakby płótnem,  
Aż cierpki smak uśmiechu zboczy moje usta.<sup>24</sup>

Grywałd umieścił ten czterowiersz w konfesyjnych tekstach przekazanych innemu bohaterowi powieści. Wiersz jest bezpośrednim wskazaniem świata, który zmaterializowało dzieło Prousta, i choć Grywałd się od niego dystansuje, to „ta” książka jest centrum idei, wokół której osnute są losy bohaterów Brezy. Dzieło Prousta i namysł nad jego życiem stają się formą przeżywania własnej rzeczywistości przez bohatera Brezy i Lechonia. I u Brezy, i u Lechonia książka jest celem, punktem dojścia, „miejszem spotkania”: „siądą po wieczery” (Lechoń), „przyjdę” (Breza). Jest częścią kodu, którego znakami są nazwiska i dzieła artystów homoseksualnych, jest sposobem rozpoznania „po Prouście”: „obaj wiedzieliśmy, że tylko w tym miejscu znów możemy się spotkać”<sup>25</sup>. W ten sposób dochodzimy do problemu intertekstualności. „O homoseksualności jest mowa w opowieści Grywałda o spotkaniu z pomocnikiem krawca, przy czym zachowanie homoseksualne zostaje zidentyfikowane dopiero w nawiązaniu do lektury (Proust), w kalamburze dotyczącym stosunku Grywałda do Mossaka, w próbie zrozumienia zakochanych (Grywałda i Mossaka) przez narratora. W tych trzech przypadkach homoseksualność jawi się jako problem języka (tekstu): intertekst, gra tekstu, poszukiwanie tekstu”<sup>26</sup>. Podobnie dzieje się w przypadku wiersza *Proust*, można tutaj mówić o intertekstualności w znaczeniu, w którym używa tego terminu Michał Głowiński<sup>27</sup>. Utwór wchodzi w relację znaczeniową z dziełem Prousta, zamierzoną i przeznaczoną dla czytelnika. Dzieło (ale i życie) Prousta jest w specjalny sposób semantycznym partnerem wiersza Lechonia. Tytuł wiersza jest sygnałem metatekstowym i wprost ujawnia relację intertekstualną, jednak o zmiennym stopniu potencjalności. Już tylko w pierwszej warstwie pozwala się ona (intertekstualność) od razu nazwać i uchwycić jedynie jako odwołanie do wielkiego i modnego wówczas artysty. W drugiej warstwie tej relacji możliwe

<sup>23</sup> J. Domagalski w książce o recepcji Prousta pisze: „Sworzniem spinającym ten intymny tryptyk był czterowiersz, w którym pojawiło się nazwisko jedyne*go implicite* przywołanego w utworze Brezy powieściopisarza epoki [Prousta – przyp. B.Cz.]...”, J. Domagalski *Proust w literaturze...*, s. 109.

<sup>24</sup> T. Breza *Adam Grywałd*, Czytelnik, Warszawa 1977, s. 82.

<sup>25</sup> Z. Kopeć „*Inny*” w *oczach cudzych i własnych*, w: *Kanon i obrzeża*, red. I. Iwasiów, T. Czarska, Universitas, Kraków 2005, s. 314.

<sup>26</sup> G. Ritz *Nić w labiryncie...*, s. 194.

<sup>27</sup> M. Głowiński *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Universitas, Kraków 2010.

jest odnalezienie homoseksualnego sensu obydwu tekstów. Wskazówki, które sugerują funkcję hipotekstu, są również pozaliterackie, biograficzne. Literackie kompetencje odbiorcy to w tym wypadku także pamięć o homoseksualnej biografii obydwu autorów i wielkim znaczeniu Prousta dla Lechonia. W wypadku wiersza Proust widać też wyraźnie potencjalność relacji intertekstualnej, która zmienia się w zależności od typu odbioru. Lektura tradycyjna pomija sens homoseksualny relacji intertekstualnej, lektura genderowa, queerowa, stawia go w zasięgu uwagi. Homoseksualność może zatem wyrażać się przez poszukiwanie wspólnego (homoseksualnego) tekstu. W wierszu jest to książka Prousta. Zobaczmy ją raz jeszcze jako punkt centralny świata przedstawionego wiersza, centrum bezpiecznego „tu” o cechach wspomnianego wcześniej fantazmatu, o którym chcę tutaj napisać szerzej.

Rozpatrywane w perspektywie socjologicznej tego rodzaju jak obecne w wierszu rozdzielanie na „tu” i „tam”, bezpieczny świat zamknięty oraz jego otoczenie, które można rozumieć jako opresywną przestrzeń społeczną, ma szczególny sens. Jacek Kochanowski, autor książki *Fantazmat zróżNICowany*<sup>28</sup> i badacz tożsamości homoseksualnej, pokazuje głęboko zakorzenione w heteronormatywnej świadomości przeświadczenie o negatywnej inności homoseksualistów, przekładające się na wizję świata rozdzielonego na heteronormatywne „tu” i homoseksualne „tam”. Z heteroseksualnego punktu widzenia homoseksualiści

to fantomy, to puste miejsca przestrzeni społecznej zaprojektowanej przez mężczyzn heteroseksualnych i dla mężczyzn heteroseksualnych [...] Homoseksualiści [...] musieli zająć owo puste miejsce „innych niż wszyscy”, uwierzyć w tę inność napisaną z perspektywy „wszystkich”, by zaistnieć. [...] Zatem „przemówić” homoseksualiści mogli jedynie wcielając się w rolę „innych niż wszyscy” – rolę postaci „nie z tego świata”. To właśnie miał na myśli Michael Foucault pisząc o „przejęciu dyskursu” i wytworzeniu przez homoseksualistów „dyskursu zwrotnego”. Wrogi homoseksualistom dyskurs zostaje zaadaptowany i podjęta zostaje próba wyrażenia go w obrębie własnej „prawdy”, napełnienia go własną treścią, opisaną przy jego pomocy „własnego świata”. [...] Homoseksualiści uwierzyli, że wprawdzie „w tym świecie” wśród „wszystkich” nie ma miejsca dla „innych”, to jednak istnieje świat fantazmatyczny, gdzie „inni są wszystkimi”. Na tej wierze, na tym fantazmacie zbudowali swą tożsamość.<sup>29</sup>

Tożsamość homoseksualna jest fantazmatyczna w tym sensie, że opiera się na wizji fantazmatycznego świata Innych. Jest on formą przetrwania i oporu w rzeczywistości heteroseksualnej. Co więcej, musi on pod pewnymi względami „przewyższać” świat heteroseksualny, być światem z naddatkiem, niejako kompensować niemożność uczestnictwa w heteroseksualności. Jednocześnie wyraźna jest granica między światem fantazmatu a heteroseksualnym. „Nie mogąc istnieć w „tym świecie”, homoseksualiści wybierają istnienie w świecie fantazmatu, uznając

<sup>28</sup> J. Kochanowski *Fantazmat zróżNICowany. Socjologiczne studium przemian tożsamości gejów*, Universitas, Kraków 2004.

<sup>29</sup> Tamże, s. 216-217.

## Opinie

tamten świat za swój d o m [wyróżnienie – B.Cz.]<sup>30</sup>. Takie cechy, domu właśnie, ma rzeczywistość z ostatniej strofy wiersza *Proust*, powtórzę – cisza, noc, wieczera i bliskość podczas lektury t e j książki.

Jacek Kochanowski ilustruje wywód o fantazmacie fragmentami listów nadsyłanymi przez homoseksualistów do pism gejowskich. W kontekście *Prousta* kluczowe wydaje mi się jedno z wyznań: „Obserwuję, że coraz bardziej zamykam się w swoim pokoju”. W pokrewnym sensie świat przedstawiony wiersza *Proust* znamienuje wymykanie się historycznej rzeczywistości poprzez marzenie o domu i bliskości, ze światłem lampy i t ą znaczącą książką. Rolę wspomnianego naddatku gra tu pierwiastek artystowski zamknięty w fantazmacie, aura takiej osobowości Prousta i lektura jego arcydzieła. Przez to ten zamknięty świat jeszcze bardziej wyodrębnia się ze swojego otoczenia, wyróżnia i integruje się. Jeszcze jedna rzecz wymaga podkreślenia: fantazmat ma swoje jakby centrum, kulminację, spełnienie. Kochanowski pisze: „Fantazmat powstaje w tym samym miejscu, w którym skupiają się praktyki normalizacyjne; na ciele”<sup>31</sup>. W czasopiśmie o treści homoseksualnej „oknem do wolności” są „nade wszystko erotyczne fotografie i erotyczne opowiadania waloryzujące, rehabilitujące seksualność homoseksualną. [...] W ten sposób pismo to staje się «przestrzenią homoseksualną» w heteroseksualnym świecie”<sup>32</sup>. W analogiczny sposób książka Prousta z wiersza *Proust* staje się przestrzenią homoseksualną. W Polsce w oficjalnej kulturze pierwszej dekady XIX wieku nie ma oczywiście miejsca na jawnie erotyczną „kulminację fantazmatu”. Poetyka modernistyczna jest jednak w stanie ufundować jej odpowiednik, w ostatniej strofie wiersza Lechoń być może opisuje homoerotyczną w nastroju bliskość przy lekturze t e j książki czy też nią wywołaną. Raz jeszcze zasygnalizuję znaczenie lektury, a dokładniej wspólnego czasu lektury. Homoseksualny czytelnik, którego list analizuje Jacek Kochanowski, kieruje swoją wypowiedź do pisma jako odbiorcy: „Chciałbym podziękować za to, że jesteś. Nie opuszczasz nas w tym zwiariowanym świecie i pozwalasz cieszyć się p r z e z c z a s l e k t u r y g e j o w s k ą w o l n o ś c i ą”<sup>33</sup>. Podobne znaczenie ma lektura Prousta z wiersza i jest podobnie precyzyjnie wskazana jako czas szczególny. „Czas pogrążenia się w fantazmatycznej „przestrzeni inności” jest czasem „bycia u siebie”<sup>34</sup>. Zwróćmy jeszcze raz uwagę: w wierszu wszystko to zostaje wypowiedziane w czasie przyszłym, jako możliwe spełnienie nadziei, marzenie. „I może jutro siądą po wieczery / I książkę tę czytając ciszą nocnych godzin / Poczują nagle ciepło jak szczęście narodzin”. Fantazmat jest derywatem marzenia (to określenie Marii Janion), światem zbudowanym na nadziei, gdzie bohaterowie są u siebie. To wizja świata – i tak rozgrywa się

<sup>30</sup> Tamże, s. 220.

<sup>31</sup> Tamże, s. 227.

<sup>32</sup> Tamże, s. 227-228.

<sup>33</sup> Tamże, s. 228.

<sup>34</sup> Tamże.

to w wierszu – wymarzonego, który umożliwia zaistnienie homoseksualności. Ciepło z wiersza jest tu ciepłem empatii, ale i ciepłem fizycznym odpowiadającym temperaturze pożądania seksualnego, które może (znów nadzieja) spełnić się w fantazmatycznym świecie.

Ostatni wers wiersza „Albo wierzy się w życie, albo w śmierć się wierzy” długo wydawał mi się tylko emfaticznym trybutem na rzecz dosyć oczywistego horacjańskiego sensu o nietrwałości ludzkiego życia i trwałości wielkiego dzieła oraz obowiązkowej w zbiorze *Srebrne i czarne puenty*, jedynie zamykającym utwór efektownym ornamentem. Jednak w kontekście znaczenia homoseksualnego fantazmatu jako wspólnoty dającej nadzieję, chroniącej przed samotnością albo nawet dosłownie ocalającej życie<sup>35</sup> wers ten odzyskał pełnię znaczenia. Fantazmat daje wiarę i nadzieję, jest ucieczką i chroni przed śmiercią. Ta książka i szczęście lektury są jego centralną częścią. Roland Barthes w *Przyjemności tekstu* opisuje, wydawałoby się, właśnie tę sytuację z wiersza:

*Przyjemność tekstu.* Klasyka. Kultura (im więcej kultury, tym większa przyjemność i tym bardziej różnorodna). Inteligencja. Ironia. Delikatność. Euforia. Opanowanie. Bezpieczeństwo: sztuka życia. Przyjemność tekstu może określać praktyka (bez najmniejszego ryzyka represji), miejsce i czas lektury: dom, prowincja, rychły posilek, lampa, rodzina na swoim miejscu, czyli w oddali i niedaleko (Proust w gabinecie pachnącym irysami) itd. Nadzwyczajne umocnienie jaźni (przez fantazmat)...<sup>36</sup>

Homoseksualna intymność poszukująca miejsc swojej identyfikacji i ekspresji często sięga po obraz choroby i śmierci jako najsilniej związany z cielesnością. Ten związek zdolny jest wydzwignąć cielesność do jawności, uwznioślić ją i ocalić w heteroseksualnym dyskursie (literaturze/świecie). Według kategorii *gender* jest to jedno z bardziej typowych powiązań dla dyskursu niewyraźnego pożądania. W utworze Lechonia niemal nie mamy cielesności. Jest to przede wszystkim śmiertelna błądź twarzą Prousta wyrażona konwencjonalnym literackim porównaniem („twarz błądź jak chusta”). Jest ona uderzająca, szczególnie jeśli pamiętamy pośmiertne zdjęcie francuskiego pisarza. Ta błądź, białość prawie i ostre rysy w ramie czarnych włosów i zarostu są pierwszoplanowe, zapadają w pamięć. „Twarz błądź jak chusta” można odczytywać też jako modernistyczną metaforę i sygnał takiej estetyki. Wolno też chyba powiedzieć, że Lechoń wybiera tę twarz, błądź, maskę Prousta, właściwie jego pośmiertną maskę jako bardziej wzniosłą, piękniejszą niż twarz własna i szczególnie wymowną (o wyglądzie własnej twarzy zaś pisał później w *Dzienniku* jako o trudnym do zaakceptowania).

Gest przyjęcia maski ma co najmniej podwójne znaczenie. Jest autokreacyjny, jego celem jest utożsamienie życia Prousta, jako dzieła sztuki, z życiem Lechonia. Co równie ważne, wyraża najbardziej intymne, osobiste sensy, a jednocześnie po-

<sup>35</sup> Tamże, 229.

<sup>36</sup> R. Barthes *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 87.

zwala ukrytemu pod maską autorowi wiersza na pozostawanie w przestrzeni społecznej/historycznej w uznanej i niezdykredytowanej roli.

Proust, pisząc swój cykl powieściowy, stał się krytykiem świata salonów, do którego sam należał, jego dzieło było ekscesem w ramach jego własnej sfery. Ironizował obyczajowość salonów, jednocześnie nie tracąc prawa wstępu do nich, a nawet przeciwnie: przez swój artyzm zyskiwał status osobistości niemal niepodlegającej ostracyzmowi. Mann, Gide, Proust nie bali się, że tematyka homoseksualna będzie oznaczać koniec świata mieszczańskiego, ale koniec sztuki<sup>37</sup>. Obawy Lechonia powiązane z odsłoną homoseksualnego wątku musiały być znacznie bardziej pragmatyczne, ściśle powiązane z charakterem polskiej kultury obyczajowej pierwszej dekady XX wieku i jego własną pozycją społeczną.

W odniesieniu do homoseksualności Polska kultura obyczajowa międzywojnia miała cechy kultury wiktoriańskiej. Metonimią wiktoriańskiego purytanizmu i zakłamania stał się głośny proces sądowy Oskara Wilde'a (rok 1895), od którego datuje się uświadomiony przez kulturę zachodnią męski homoseksualizm i usankcjonowanie tożsamości homoseksualisty jako odrębnej ludzkiej kategorii<sup>38</sup>. Sprawa Oskara Wilde'a podzieliła biografie homoseksualne na te upublicznione, a tym samym skompromitowane i zniszczone, oraz na te, które były tajemnicą poliszynela jednak jako ukryte i ocalone. W procesie sądowym i wyroku wydanym na Wilde'a kluczowym aspektem była jego oficjalność i publicznie nałożona na homoseksualistę sankcja, która jednocześnie okazywała się kategoryzacją. Zaprojektowała ona nowe odczytanie biografii i dzieła Wilde'a, dotąd najwyrazistszej postaci swojej epoki, wówczas jako przede wszystkim homoseksualnej i odkrytej niesławą. Dopóki podczas procesu nie udowodniono Wilde'owi sodomii, wszystkie znaki jego dandyzmu oraz *Portret Doriany Graya* nie były odczytywane jako homo-

<sup>37</sup> G. Ritz *Jarosław Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności*, Universitas, Kraków 1999, s. 114.

<sup>38</sup> Foucault w *Historii seksualności* zawarł tezę, że osobowościowa kategoria homoseksualisty wykrystalizowała się pod koniec XIX wieku i wnikając w dyskurs kryminalistyczny, medyczny, publiczny, stała się narzędziem kontroli społecznej. Jak pisze Tomasz Basiuk: „Jeszcze zanim Foucault napisał swoją *Historię seksualności*, brytyjska socjolog Mary McIntosh dostrzegła w etykiecie «homoseksualista» narzędzie kontroli społecznej w tym sensie, że użycie tej etykiety wobec innej osoby nie jest neutralnym aktem nazwania – zwykła enuncjacja podmiotu wiedzy – ale aktem opresji, przejawem epistemologicznej władzy i przemocy, ponieważ zastosowanie tej nazwy podważa społeczny status osoby nazwanej. Nazwany homoseksualistą może zostać każdy i w każdej chwili – groźba ta jest zawsze potencjalnie obecna – stąd skuteczność tego mechanizmu kontroli zachowań, funkcjonującego na zasadach terroru. Ponadto nowe określenie «homoseksualista» odnosi się do popełniającego jedнопłciowe akty seksualne człowieka, ale wkracza poza ten wąski desygnat; charakteryzuje je pewien semantyczny nadmiar, przez co określenie to odnosi się do całej osobowości homoseksualisty”, T. Basiuk *Casus Wilde'a: homoseksualizm i tożsamość odmienca od końca XIX wieku*, w: *Lektury inności. Antologia*, red. M. Dąbrowski, R. Pruszczyński, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2007, s. 179.

seksualne<sup>39</sup>. Po procesie na dandysowski styl życia oraz tekst książki nałożyło się odium sodomii i charakterologia homoseksualisty. Prasa nie publikowała głosów poparcia dla Wilde'a, księgarze zwracali książki jego autorstwa wydawcom, teatry rezygnowały z jego spektakli. Wilde umitycznił się jako ofiara opresywnej kultury, ale i jako ten typ losu, w którym rozgłos może nagle stać się hańbą. Odtąd już egzystencja homoseksualisty, osoby o wysokim statusie społecznym, zawierać się będzie w przestrzeni rozpiętej między antynomiami sławy i niesławy, honoru i dys-honoru, a dokładniej będzie balansowaniem na bardzo wąskiej granicy między nimi. Jak dalece różny status w polskiej kulturze ma homoseksualista oficjalnie ujawniony i nazwany homoseksualistą od takiego, o którym „jedynie się wiedziało”, pokazuje porównanie związanych z tym rysów biografii Stefana Napierskiego (Marka Eigera) i Jana Lechonia. Napierskiego skompromitował proces o homoseksualizm i publiczne wyznanie miłości do mężczyzny<sup>40</sup>. Lechoń publicznie i oficjalnie nigdy nie wyartykułował swojego homoseksualizmu, choć, jak pisze Krzysztof Tomasik: „W literackim środowisku międzywojnia był obok Iwaszkiewicza najbardziej jawnym homoseksualistą”<sup>41</sup>. Podobnie homoseksualny temat dzieła (tek-

<sup>39</sup> O dandyzmie Lechonia pisze Wojciech Wyskiel w książce *Kręgi wygnania*, nie łączy jednak dandysowskiej autokreacji poety z homoseksualnym wątkiem jego biografii.

<sup>40</sup> Irzykowski wspomina anegdotę o procesie sądowym, mającym wywołać niechęć skamandrytów względem Napierskiego: „skompromitował go przed nimi także jego proces pederastyczny. Obiektem jego miłości był jakiś robotnik, któremu obmacał muskuły, wynajął pokój z komfortem, a potem był przezeń szantażowany. Zapytany przed sądem: dlaczego? powiedział z emfazą: kochałem go”, cyt. za: T Kaliściak *Katastrofy odmieńców*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2011, s. 190. Kaliściak przypomina też sprawę Józefa Czechowicza, który wskutek donosów i oskarżeń o niemoralny tryb życia w październiku 1936 roku został zwolniony z posady redaktora „Płomyka”. „Oskarżono mnie, gdzie należy, o życie niemoralne, orgie itp., popierając oskarżenie cytatami z poematu *hildur baldur i czas!*”, tamże, s. 142. Kaliściak cytuje m.in. wypowiedź w tej sprawie Jaropełka Sępniewskiego: „W tym czasie w prasie oenerowskiej przeprowadzono nagonkę na homoseksualistów. Chodziło o skompromitowanie pewnych wybitnych ludzi z obozu piłsudczyzny. Dla ZNP Czechowicz był tym słabym miejscem, w które można było uderzyć”, zob. tamże, s. 144. Zarzuty dotyczyły podejrzeń o homoseksualizm, autor *Katastrof...* w szczegółach przedstawia skandal związany z osobą Czechowicza. Warto zwrócić uwagę, że niezależnie od tego, przez kogo inspirowany był atak na poetę, został on przeprowadzony skutecznie, mimo że seksualność Czechowicza była w środowisku literackim Warszawy sprawą znaną i akceptowaną, a w roku 1932 nastąpiła depenalizacja homoseksualizmu.

<sup>41</sup> K. Tomasik *Homobiografie*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 76. Na tej samej stronie książki Tomasik przywołuje zapis z *Dziennika Marii Dąbrowskiej* i Anny Iwaszkiewicz. M. Dąbrowska (31 XII 1927/1 I 1928): „Wieczorem na Sylwestrze byłem u Kaziów Wierzyńskich. Byli Lechoń, [...] jakiś młody Sakowski (Seidenbeutel) z twarzyczką piccola z restauracji, przyjaciel Lechonia, jak mówią ludzie znacząco”. Anna Iwaszkiewicz (26 III 1924): „ten człowiek obnosi się wiecznie z jakimś chłopakiem”.



stu) musiał widzieć poeta w kontekście przede wszystkim własnej osoby, i rozumieć go w opozycji do osiągniętego (czy raczej wciąż pracownicie osiąganego) prestiżu i pozycji społecznej. Ta perspektywa, uwydatniająca społeczny konstrukcjonizm homoseksualizmu, w której mieści się groźba skandalu i utraty twarzy, wydaje się odsłaniać dodatkowe znaczenie wielu *sensu stricto* literackich i osobistych gestów Jana Lechonia. Ujawnienie przez Lechonia homoseksualizmu, np. wzorem Gide'a, w polskiej rzeczywistości, w której obowiązywał kodeks Bożewicza, oznaczałoby koniec wszelkich aspiracji. Tymczasem dyskretny „patronat Prousta” nie był przeszkodą dla starań Lechonia związanych z autoprezentacją, nie powodował nadszarpnięcia „reputacji” narodowego poety, wieszczą, nie utrudniał obracania się w wysokich sferach.

Lechoń w wierszu *Proust* zbudował przestrzeń naznaczoną przez francuskiego pisarza również homoseksualizmem, ale ponieważ Marcel Proust nigdy nie został publicznie potępiony za swój seksualizm i w ten sposób skandalicznie z nim powiązany, jako znak, szyfr jest bezpieczny. Nie musi ukonkretnić się jako znak homoseksualizmu, może pozostać zaledwie sugestią<sup>42</sup>. (Zupełnie inaczej niż Wilde, którego proces nazwano „sprawą emblematyczną” i który swoją osobą ucieleśnił antytezę dyskrecji: *Illum crimen horribile quod non nominandum est*<sup>43</sup>). Do opisu ży-

<sup>42</sup> Jeśli chodzi o skalę deklarowania homoseksualizmu, Proust do pewnego stopnia zachowywał ostrożność. W roku 1907 w Niemczech wybuchł skandal przypominający pod względem politycznym sprawę Alfreda Dreyfusa, a aspektem homoseksualnym – sprawę Oskara Wilde'a. Książę Filip von Eulenburg, pacyfista i przyjaciel Francji, jednocześnie ulubieniec cesarza Wilhelma, został oskarżony przez prawnicowego dziennikarza o homoseksualizm. Eulenburg wytoczył proces, w którym powtórzył się schemat sprawy Wilde'a i w wyniku którego książę wycofał się z życia publicznego. Proust śledził proces Dreyfusa i Wilde'a, również Eulenburga, w pewnym momencie zamierzał opublikować artykuł na temat homoseksualizmu. Painter pisze: „Proust interesował się żywo sprawą Eulenburga. Podobnie jak wielu homoseksualistów i podobnie jak Charlus, chlubił się on tym, że zna wszystkich wybitnych a nie ujawnionych homoseksualistów w Europie. «Miał imponującą dokumentację» – twierdził Robert de Billy, który swoje poufne informacje zdobywane w karierze dyplomatycznej udostępniał pasjonującemu się tą tematyką przyjacielowi. «Co myślisz o tym procesie homoseksualizmu?» – napisał do Billy'ego Proust około 10 listopada 1907 roku. [...] Proust śledził jednak przebieg procesu z mieszanymi uczuciami: ponurego rozbawienia, naukowego zainteresowania i zarówno ludzkiej jak osobistej sympatii. Albowiem dzwonił, który dzwonił Eulenburgowi, dzwonił również i jemu [wyróżnienie – B.Cz.] [...] 14 maja 1908 roku, w tydzień po aresztowaniu Eulenburga, rozmawiał z Robertem Dreyfusem o projektowanym przez siebie artykule okolicznościowym, w którym sprawa Eulenburga posłużyłaby za pretekst do ogólnej dyskusji na temat homoseksualizmu. Rozważny Dreyfus poradził mu, aby – jeżeli w ogóle ma taki artykuł drukować – umieścić go raczej w planowanym na przyszłość zbiorze esejów”, G.D. Painter *Marcel...*, t. 2, s. 131-132.

<sup>43</sup> Basiuk przypomina cytowaną przez angielskich krytyków anegdotę z czasów I wojny światowej. Sugestywnie oddaje ona mechanizm emblematyzacji, stygmatyzacji: „Syn angielskiego przedsiębiorcy, młodzieniec w wieku lat

cia, choroby i śmierci wielkiego pisarza Lechoń wybrał ton konfesyjny, ale jego własna konfesja jest ukryta, istnieje jedynie przez subtelne sygnały. Przestrzeń wiersza jest silnie personalizowana Proustem, biografia i twórczość Prousta „podpisują ją” bezdyskusyjnie. Lechoń korzysta z tego podpisu, sugeruje utożsamienie, ale w konwencji dystansu, pozostawiając sobie możliwość zaprzeczeń: to Proust, ale nie ja, to oni (z ostatniej strofy), ale nie my. Podobną rolę może pełnić dedykacja. Dedykowanie wiersza Franciszkowi Fiszerowi, który – jak głosi anegdota – Prousta nie znosił, odwraca uwagę od homoseksualnego kodu i osłabia go. Może to być jeszcze jedna sugestia zacierania związku z osobą autora, oddalania sensu wiersza od konkretnej, realnej egzystencji Leszka Serafinowicza, subiektywizacji świata i jego samego. Sprzyja temu podjęta tradycja modernistyczna, jej „odrealniający” charakter: emocjonalność i estetyka, niejasność, węzeł miłości i śmierci, wątek artystowski. Intertekstualny znak jego własnej odmienności jest bardzo ostrożny, słaby, w przykuwającej wzrok otoczce fikcji poetyckiej. Wiersz pokazuje Lechonia jako autora zawołowanego przekazu, być może wtajemniczonego w swoją osobistą historię, autora „nurtu niewyraźnego pożądanego”. Jest to subtelna, ale jednocześnie charakterystyczna odsłona wynikająca z potrzeby przekazania znaku, wypowiedzenia się przez niego. Znak uruchamia tu podwójną lekturę, która, jak pisze Ritz,

nawet wtajemniczonego nie wyzwoli z dwuznaczności znaków. Tajny znak sygnalizuje, że główny sens tekstu zachowuje ważność w ograniczonym zakresie. Generalnie ów znak wskazuje raczej na semiozę tekstu, niż informuje o specyfice homoseksualnej...<sup>44</sup>

Wiersz *Proust* może być odczytywany jako sublimacyjny, z niemal niewyraźną seksualnością podmiotu, albo wiersz subtelnej, zaprojektowanej odsłony, zatem tekst nieświadomie albo świadomie homoseksualny. Identyfikacja homoseksualna jest tu wyrażona słabo, bardzo delikatnie, wielu stwierdzi, że nie ma jej wcale. Jednak nie musimy mieć pewności, czy to subtelnie zaprojektowana odsłona, czy też sublimacja. Ja sądziłabym raczej, że to pierwsze, intertekstualność jest siebie świadoma. Wydaje mi się, że już w tytule została tu zadeklarowana homoseksualność. Tytuł może działać na zasadzie tajnego znaku albo też być wyrazem

---

kilkunastu, zaprzyjaźnia się z sąsiadem, zniewieściałym estetą. W tajemnicy przed wszystkimi nawiązują kontakty seksualne. Ojciec nie dostrzega w starszym, dandysowatym mężczyźnie homoseksualisty – cieszy się, że syn zostaje wprowadzony w lepsze towarzystwo, ponieważ sąsiad ma w rodzinie baroneta. Jednak gdy starszy mężczyzna obdarowuje młodszego egzemplarzem powieści *Portret Doriana Graya*, ojciec nagle wpada w szał, pluje na książkę, zębami wyrwa strony i wymyśla: «Oskar Wilde! I pomyśleć, że mój syn...». Ponieważ syn nic nie rozumie, następnego ranka ojciec zakrada się do jego sypialni i podrzuca kartkę, na której napisał: «*Illam crimen horribile quod non nominandum est*» [To zbrodnia, której nazwy nie można wymieniać – przeł. B.Cz.], w: T. Basiuk *Casus Wilde'a...*, s. 181-182.

44 G. Ritz *Niż w labiryncie...*, s. 55-56.

## Opinie

fascynacji i sublimacyjnie wypowiedzanego homoseksualizmu. Wiersz można też czytać jako ustosunkowanie się do rygorystycznej etyki seksualnej, utrwała on homoseksualność jako tabu, osobny i inny świat. Jest to estetyczna tabuizacja, bo inność świata jest tu estetyczna i artystowska (estetyka zamkniętego pokoju Prousta, jego dzieło i artystyczny wysiłek). Ekspresja homoseksualna jest bardzo delikatna, kreowana przez fantazmat. Sam wiersz *Proust* staje się enklawą zakomunikowanej homoseksualności i utrwała jej fantazmatyczność jako estetycznej i artystycznej enklawy. Jednocześnie reprezentuje jeden z obecnych w twórczości Lechońa modeli poezji „niewyraźnego pożądanego”, a i typ kulturowej postawy skupionej na tabuizacji homoseksualności. Mamy tu do czynienia z konserwatywnym, modernistycznym modelem wyrażania i słabymi, zatartymi znakami pragnącej się wypowiedzieć seksualności.

## Abstract

**Barbara CZARNECKA**  
**Nicolaus Copernicus University (Toruń)**

### **Jan Lechoń's *Proust*. A different reading**

The article provides a discussion of Jan Lechoń's poem from a volume *The Silver and the Black*. The author points to the poem's relationship with the poet's homosexual experience and the composition which (through the intertextuality among other things) extracts its homo-textual character and expresses the longing for the safety of the homosexual enclave.