

Jądro dziwności. *Queer Britannia* w *The Sparsholt Affair* Alana Hollinghursta

Przez termin „queerowe pragnienie historii” rozumiem pragnienie innej przeszłości, innej historii, która nie jest prosta (ang. *straight*).

(Dinshaw [w:] Dinshaw et al. 2007: 185)

LEE: Kiedy zostałeś zapytany o autobiografię, niemal natychmiast zacząłeś mówić o pisaniu na temat życia innych ludzi.

HOLLINGHURST: (śmiech) Zboczyłem z drogi. Jak zwykle.

(Hollinghurst, Lee 2016)

Przeszłość to obcy kraj. Tam wiele rzeczy robi się inaczej.

(Hartley 1992: 5)

W jednej ze scen najnowszej powieści Alana Hollinghursta *The Sparsholt Affair*¹ Johnny Sparsholt, syn tytułowego aferzysty², odwiedza wystawę fotografii amerykańskiej artystki Nancy Hellebrand. Jest rok 1974 i londyńska Narodowa Galeria Portretu pokazuje właśnie jej solową wystawę składającą się z czarno-białych zdjęć-portretów „zwyczajnych”³

■

¹ W związku z nieodległym terminem premiery powieści w Wielkiej Brytanii (październik 2017 roku) i wynikającej z tego nieobecności na krajowym rynku wydawniczym jej polskiego tłumaczenia autorzy niniejszego artykułu szczęśliwie uniknęli konieczności posługiwania się polskojęzycznym przekładem *The Sparsholt Affair* – zwłaszcza biorąc pod uwagę fatalną reputację tłumaczeń powieści Hollinghursta na język polski i ich jak najbardziej zasłużoną krytykę (zob. Dehnel 2012). Jeśli nie podano inaczej, tłumaczenia cytowanych tekstów angielskojęzycznych w przekładzie autorów.

² Tytuł książki stanowi bez wątpienia nawiązanie do afery Dreyfusa (w Polsce znanej także jako sprawa Dreyfusa), której angielska nazwa to *the Dreyfus Affair*.

³ „Wychowałam się w tradycji 35 mm czarno-białej fotografii spod znaku Helen Levitt, Roberta Franka oraz Henriego Cartiera-Bressona. Jedynym przedmiotem mojego zainteresowania był zwyczajny człowiek i jego zwyczajne życie. [...] Mieszkając w Londynie

mieszkańców stolicy Wielkiej Brytanii, zatytułowaną *Londoners at Home* [Londyńczycy w domu]. Uwagę Johnny'ego przykuwa zwłaszcza jeden obraz przedstawiający dwóch młodych mężczyzn siedzących razem na łóżku. Pragnienie wizualnej homoseksualnej historii⁴ – tę Johnny zna jedynie ze wspólnego portretu kompozytora Benjamina Brittena i jego partnera, śpiewaka Petera Pearsa, wykonanego przez Kennetha Greena w 1943 roku, oraz obrazu Davida Hockneya z 1968 roku przedstawiającego Christophera Isherwooda razem z Donem Bachardym (286) – każe bohaterowi dopatrywać się w portrecie mężczyzn „tajemniczy” (200). Analizując wiszące na ścianach sypialni plakaty, przedmioty domowego użytku, gesty i pozy, Johnny zastanawia się, czy za pomocą „bezwstydnie” wyeksponowanego na pierwszym planie adaptera fotografa „nie chciała powiedzieć czegoś, czego sami mężczyźni nie mogli wyrazić w sposób jawny” (201). To znaczy – i tu wypowiedzmy słowo, którego przy homoseksualnym czytaniu obrazu nie używa nawet sam Johnny – że sfotografowani przez Hellebrand mężczyźni są homoseksualną parą⁵.

Takie niepewności poznawcze czy interpretacyjne zagadki raczej nie towarzyszyłyby naszemu bohaterowi, gdyby odwiedził on londyńskie galerie i muzea w 2017 roku – roku szczególnym, gdyż związanym z 50. rocznicą uchwalenia Ustawy o przestępstwach seksualnych (*Sexual Offences Act 1967*), która dokonała na Wyspach częściowej depenalizacji i dekryminalizacji stosunków seksualnych pomiędzy mężczyznami. Ta hucznie obchodzona w Wielkiej Brytanii rocznica, której liczne wydarzenia osiągnęły bezprecedensowy wręcz zasięg społeczny, polityczny i kulturalny⁶,

■ wykonałam serię portretów przedstawicieli klasy robotniczej w ich domach” (Hellebrand 2016).

⁴ Pragnienie nieheteronormatywnej wizualnej historii można odnaleźć także w chęci namalowania przez Johnny'ego – samego będącego profesjonalnym malarzem i konserwatorem obrazów – „podwójnego lesbijskiego portretu” jego przyjaciółek Franceski i Uny (Hollinghurst 2017: 285) oraz swoistej „archeologii” płótna brytyjskiego impresjonisty, Paula Maitlanda (1863–1909), które konserwuje i w którego plamach barwnych stara się doszukać londyńskiego *flâneura* („postać londyńskiego życia, którą jeszcze miał poznać” [226]) krążącego po Ogrodach Kensington wieczorową porą. Odniesienia do *The Sparsholt Affair* (Hollinghurst 2017) od tej pory będą podane w postaci numerów stron w nawiasach.

⁵ Podczas wizyty w galerii Johnny zostaje poderwany przez przygodnie napotkanego Colina, z którym następnie idzie do łóżka. Jest to typowa hollinghurstowska scena, kierująca uwagę czytelników i czytelniczek na podstawową dla jego twórczości problematykę estetyzacji pożądania i – szerzej – wszelkich relacji pomiędzy erotyką a estetyką.

⁶ W 2017 roku w całej Wielkiej Brytanii odbywały się seminaria, konferencje, festiwale, pokazy itd., związane z rocznicą ustawy z 1967 roku (*Sexual Offences Act 1967*), ale podejmujące także problematykę praw i wolności osób LGBTQ+ dzisiaj. Z tej okazji BBC przygotowała też specjalną serię programów i filmów związanych z historią i kulturą

zaowocowała też oczywiście wzmożoną działalnością wystawienniczą. W samym Londynie w ciągu roku (1967) można było zobaczyć ponad dziesięć wystaw sztuki queerowej⁷, w tym tę największą i najważniejszą z punktu widzenia próby opowiedzenia wizualnej homoseksualnej historii, to jest *Queer British Art 1861–1967* (Tate Britain, 5 kwietnia – 1 października). Przemierzający sale Tate Britain Johnny nie tylko – jako homoseksualny odbiorca – nie musiałby już spekulować na temat seksualności przedstawionych na obrazach i fotografiach modelek i modeli, ale wręcz – jako artysta gej – otrzymałby zaproszenie i narzędzia do krytycznej, utrzymywanej w kluczu queerowej dekonstrukcji, rewizji brytyjskiej sztuki i kultury XIX i XX wieku. Patrząc choćby na pokazany na wystawie fotograficzny portret Denisa Wirtha-Millera i Richarda Choppinga (dwóch mężczyzn stojących obok siebie, z których jeden trzyma na ręku kota), Johnny, zamiast zastanawiać się nad relacją łączącą portretowanych i doszukiwać symboliki przedmiotów i gestów, dowiedziałby się z opisu, że Wirth-Miller (artysta malarz i przyjaciel Francisa Bacona) oraz Chopping (ilustrator książek o Jamesie Bondzie) poznali się w latach 30., a związek partnerski zawarli w 2005 roku (Barlow 2017: 13).

Brytyjski rynek literacki i okołowydawniczy na okrągłą rocznicę uchwalenia ustawy zareagował nie mniej entuzjastycznie niż sztuki wizualne i instytucjonalny świat sztuki – by wymienić tylko wystawę *Gay UK: Love, Law and Liberty* w Bibliotece Brytyjskiej⁸, festiwal *Coming Out: 50 Years of Gay Literature* współorganizowany przez Królewskie Towarzystwo Literackie, czy ekranizację przez BBC słynnego pamiętnika Petera Wildeblooda *Against the Law* z 1955 roku. Bestsellerowy pisarz Patrick Gale napisał z kolei scenariusz serialu *Man in an Orange Shirt* wyemitowanego z wielkim sukcesem przez BBC w lipcu 2017 roku, w którym przedstawił różnorodne doświadczenia nieheteronormatywnych mężczyzn w Wielkiej Brytanii w ciągu ostatnich siedmiu dekad – w tym historię własnego ojca i jego „tajemnicy”, skrzętnie skrywanej przed rodziną.

■ osób i środowisk LGBTQ+, zatytułowaną *Gay Britannia* – nazwa ta stanowiła inspirację dla tytułu niniejszego artykułu.

⁷ Między innymi *Queer Talk: Homosexuality in Britten's Britain* (The Red House, 1 lutego – 28 października), *Jo Brocklehurst: Nobodies and Somebodies* (House of Illustrations, 3 lutego – 14 maja), *David Hockney* (Tate Britain, 9 lutego – 29 maja), *Desire Love Identity: Exploring LGBTQ Histories* (British Museum, 11 maja – 15 października), *Grayson Perry Presents the Most Popular Art Exhibition Ever!* (Serpentine Gallery, 8 czerwca – 10 września).

⁸ Na wystawie można było zobaczyć, na przykład, rękopis *Muskając aksamit* (*Tipping the Velvet* 1998, wyd. pol. 2016) Sarah Waters, dziennik Kennetha Williamsa czy oryginalny tekst manifestu Gay Liberation Front.

Kiedy jednak późną wiosną wydawnictwo Picador ogłosiło, że najnowsza powieść Alana Hollinghursta ukáže się jego nakładem jeszcze przed zakończeniem 2017 roku, można było oczekiwać, że najważniejsze wydarzenie literackie związane z okrągłą rocznicą uchwalenia Ustawy dopiero przed brytyjską publicznością. W końcu Hollinghurst to nie tylko utalentowany kronikarz czy wręcz archeolog⁹ nieheteronormatywnego życia w Wielkiej Brytanii na przestrzeni XX i XXI wieku, powszechnie uważany za najwybitniejszego współczesnego pisarza literatury gejowskiej (ang. *gay lit*)¹⁰, ale – zdaniem wielu – to wręcz „najlepszy żyjący pisarz angielski” (Tait 2011), niezrównany „mistrz formy” (Mathuray 2017: 2),

⁹ Wątek „archeologii” będącej alternatywą dla historii i rozumianej jako docieranie (często przypadkowe i niezorganizowane) do warstw pozostających w ukryciu (ang. *the layers below*) pojawia się też w sposób otwarty w *The Sparsholt Affair* – Jill, jedna z bohaterek książki, studiuje w Oksfordzie archeologię (Hollinghurst (2017: 8).

¹⁰ Kategoria ta wydaje się centralna dla twórczości Hollinghursta, o którego pierwszej powieści, *Klubie korynckim* z 1988 roku (*The Swimming Pool Library*, wyd. pol. 1993), słynną opinię wygłosił Edmund White, nazywając ją „najlepszą książką o życiu gejowskim, kiedykolwiek napisaną przez angielskojęzycznego pisarza” (zob. Rennison 2005: 68). Od czasu publikacji *A History of Gay Literature* Gregory’ego Woodsa przed blisko 20 laty (1998) – książki, która proponowała szeroką definicję literatury gejowskiej jako pisanej przez osoby homoseksualne o osobach homoseksualnych, odczytywanej jako homoseksualna (Woods 1999: 1–16) – wokół terminu „literatura gejowska” narodziło wiele dyskusji, kontrowersji i alternatywnych propozycji terminologicznych (homotekstualizm, literatura queerowa itd.). W tym eseju nie ma jednak miejsca zarówno na rozbudowaną dyskusję teoretyczną wokół samego terminu i zjawiska, jak i na próby pozycjonowania Hollinghursta i jego twórczości w kontekście takich debat (dotyczących na przykład zarzutów o społeczną i polityczną reakcyjność, stereotypowej reprezentacji związków nieheteronormatywnych, w tym międzypokoleniowych i międzyrasowych, „niedorozwiniętego poczucia świadomości politycznej” w zestawieniu ze „zbyt rozwiniętym poczuciem estetyki” [Mathuray 2017: 2, 4]). Warto jednak wspomnieć, że znajdują one swoje odbicie w literaturze przedmiotu (zob. zwłaszcza Mitchell 2006; Johnson 2014 oraz eseje w monografii zbiorowej pod redakcją Marka Mathuraya, w całości poświęconej twórczości literackiej Hollinghursta i zatytułowanej *Sex and Sensibility in the Novels of Alan Hollinghurst* [2017], szczególnie Vlitos 2017: 16–34). Sam Hollinghurst w wywiadach przyznaje, że nie ma nic przeciwko używaniu kategorii „powieść gejowska” lub „pisarz gejowski” (Moss 2004; Clark 2017) w stosunku do swojej twórczości i samego siebie (mówi też, na przykład, o „gejowskości pozycji narratora” [ang. *gayness of the narrative position*]). Przyznaje jednak – w odpowiedzi na tytuły tabloidów, które po otrzymaniu przez Hollinghursta Man Booker Prize za *Linie piękna* w 2004 roku, pisały o nagrodzie dla „gejowskiej książki” („Gay Book Wins”) i „gejowskiego seksu” („Booker Won by Gay Sex”): „Obruszam się na metkę «pisarz gejowski» jedynie kiedy myśli się, że moje książki są wyłącznie o tym [o gejowskości – R.K., W.S.], lub że to w nich jest najbardziej interesujące. [...] Chcę, by było to jednym z fundamentów książek, które zasadniczo są także o różnych innych rzeczach: historii, klasie, kulturze. Dzieje się w nich mnóstwo rzeczy. Nie tylko, jak można by przypuszczać czytając nagłówki w prasie, gejowski seks” (zob. Moss 2004).

„czołowy brytyjski stylistą” (Mathuray 2017: 1), „realista”, „ekscentryk” i „ikonoklasta” łączący wrażliwość na szczegól z gorzkim poczuciem humoru (Mendelssohn, Flannery 2016: 1). Chyba najlepszą charakterystykę dotychczasowej twórczości Hollinghursta¹¹ i jego pozycji we współczesnym brytyjskim kanonie literackim dał ostatnio Adam Mars-Jones w *London Review of Books*:

Dorobek Alana Hollinghursta jako powieściopisarza to sześć książek na przestrzeni dwudziestu dziewięciu lat, czyli trochę ponad dwa tysiące stron niesłychanej wrażliwości na światło, dźwięk, obraz, przeszłość, społeczny niuans, muzykę, wrażenia seksualne i inne, budynki – ich wnętrza i zewnętrzne, prywatne życie zdań... A to tylko początek listy (Mars-Jones 2017).

I dodawał (myśląc chyba poniekąd o samym sobie¹²):

To całkiem prawdopodobne, że Hollinghurst, bardziej niż ktokolwiek inny z piszących dziś osób, zachęcił aspirujących powieściopisarzy do tego, żeby dali sobie z pisaniem spokój; postawił ich w sytuacji narratora *Przegranego* Thomasa Bernharda, który słysząc Glenna Goulda, zdaje sobie sprawę, że choć sam jako wykonawca jest wystarczająco utalentowany, by uczestniczyć w tym samym co Gould warsztacie fortepianowym w Salzburgu, to jednocześnie nie ma sensu, by czynić w tym zakresie dalsze trudy i wysiłki. Następnego dnia oddaje swojego Steinwaya (Mars-Jones 2017).

Dla znawców twórczości Hollinghursta nadzieja, że być może w rocznicowym roku pisarz podaruje swoim czytelnikom triumfalistyczną opowieść o gejowskim ruchu wolnościowym w formule imponującej panoramy historycznej, zdawała się jednak co najmniej płonna. W końcu Hollinghurst zdążył już przyzwyczaić do konsekwentnej eliminacji wielkiej historii i jej wydarzeń z fabuły swoich powieści (pozostawiając je jednak często jako istotny, choć diegetycznie subtelny, punkt odniesienia) – by wymienić

■
¹¹ Na którą składa się sześć powieści: *Klub koryncki* (1988, wyd. pol. 1993), *Spadająca gwiazda* (*The Folding Star* 1994, wyd. pol. 1997), *The Spell* (1998), *Linia piękna* (*The Line of Beauty* 2004, wyd. pol. 2005), *Obce dziecko* (*The Stranger's Child* 2011, wyd. pol. 2012) oraz *The Sparsholt Affair* (2017); dwa tomy poezji, opowiadania oraz dwa tłumaczenia sztuk Jeana Baptiste'a Racine'a: *Bereniki* oraz *Bajazet*.

¹² Mars-Jones był dwukrotnie (w 1983 i 1993 r.) wskazany przez magazyn literacki „Granta” w plebiscycie Best of Young British Novelists, jak do tej pory wydał zaledwie trzy powieści: *The Waters of Thirst* (1994), *Pilcrow* (2008) oraz *Cedilla* (2011), poświęcając się w zamian eseistyce, zyciopisanu i krytyce literackiej.

tylko kryzys AIDS w *Klubie korynckim*, strajki górników przeciwko polityce konserwatystów Margaret Thatcher w *Linii piękna* czy Wielką Wojnę w *Obcym dziecku*. Rok 1967 pojawił się zresztą już wcześniej w twórczości Hollinghursta – w trzeciej części *Obcego dziecka*, rozgrywającej się w tygodniach poprzedzających uchwalenie ustawy dekryminalizacyjnej, której – podobnie jak towarzyszącej jej burzliwej publicznej dyskusji – żaden z homoseksualnych bohaterów zdaje się nie być specjalnie świadom. Pojawia się też w końcu i w *The Sparsholt Affair*, choć w typowy dla Hollinghursta sposób – aluzyjnie, niejednoznacznie i subtelnie. Mimo tego, że nigdy nie zostaje wymieniona z nazwy, to ze strzępków i fragmentów zdań, tych niekończących się w tekście nie d o p o w i e d z e ń, czytelnik i czytelniczka wnioskuje, że jej brak był jednym z powodów tytułowej „afery [Davida] Sparsholta”. Jak mówi jeden z bohaterów powieści w tej jej części, która rozgrywa się na początku lat 70., „to, co [David] zrobił, byłoby dziś całkowicie [dzięki ustawie – R.K., W.S.] legalne” (184).

Afera Davida Sparsholta stanowi bez wątpienia narracyjne jądro całej powieści składającej się z pięciu luźno powiązanych części dziejących się kolejno w 1940, 1966, 1974, 1995 i 2012 roku, w których centralnymi postaciami są David Sparsholt – student Oksfordu i bohater wojenny, którego reputacja zawodowa i dobre imię zostały poważnie nadszarpnięte w wyniku tytułowej „afery” – oraz jego syn Johnny, wspomniany już wcześniej konserwator obrazów i malarz portrecista. Część pierwsza książki, zatytułowana „A New Man”, ma charakter pamiętnika pisanego przez Freddiego Greena na potrzeby „klubu wspomnień”¹³ (ang. *memoir club*), ale nigdy publicznie nie odczytanego i odkrytego dopiero po śmierci autora¹⁴. Wspomnienia Freddiego skupiają się przede wszystkim na efekcie, jaki pojawienie się na uniwersytecie Davida Sparsholta wywarło na jego najbliższych przyjaciółach – w tym przede wszystkim na Evercie Daxie (synu słynnego pisarza A.V. Daxa, postaci wzorowanej na zapomnianym już dziś brytyjskim autorze Charlesie Langbridge’u Morganie [1894–1958]¹⁵) oraz malarzu Peterze Coylu. Część druga, „The Lookout”,

¹³ Nieformalne spotkania grupy przyjaciół i znajomych, podczas których odczytywali oni (auto)biograficzne szkice o charakterze wspomnieniowym. Najsłynniejszym takim klubem był ten, który skupiał osoby z kręgu Virginii Woolf, Klub Wspomnień grupy Bloomsbury (Rosenbaum 2014).

¹⁴ O czym dowiadujemy się z notki redakcyjnej na końcu części pierwszej.

¹⁵ Podobieństwa oparte są na m.in. ogromnej popularności Daxa we Francji, co także charakteryzowało twórczość Morgana, nagrodzonego Legią Honorową w 1936 roku. Romanse Daxa ze swoimi sekretarkami można także potraktować jako ironiczny komentarz do współpracy Morgana z Esmé Valerie Fletcher, która została następnie sekretarką, a wkrótce drugą żoną T.S. Eliota.

zabiera z kolei czytelników do Kornwalii¹⁶, gdzie w tygodniach poprzedzających „afere” rodzina Sparsholtów spędza letnie wakacje – niejednoznaczne słowa i gesty wypowiedane przez dorosłych bohaterów pozostają jednak w tle historii erotycznej fascynacji Johnny’ego jego francuskim kolegą Bastienem. Pozostałe trzy części – zatytułowane kolejno „Small Oils”, „Losses”¹⁷ oraz „Consolations” – skupiają się przede wszystkim na epizodach z życia Johnny’ego: przyjaźniach (m.in. z osobami znajomymi ojca z Oksfordu, w tym Freddie i Evertem), pierwszych miłościach i początkach życia i kariery w Londynie w latach 70.; stabilizacji zawodowej, ojcostwie¹⁸, komforcie długoletniego związku z innym mężczyzną, ale też o doświadczeniach utraty¹⁹ w połowie lat 90.; w końcu o sytuacji wdowieństwa po śmierci partnera²⁰, i sieroctwa w związku ze zgonem ojca, a także o artystycznej dojrzałości i próbach powrotu sześćdziesięcioletniego Johnny’ego na „scenę gejowską” (ang. *gay scene*) na początku drugiej dekady XXI wieku.

Choć zarysowana pokrótce fabuła mogłaby sugerować rodzaj sagi rodzinnej, to powieść Hollinghursta z tradycyjnie rozumianą międzypokoleniową narracją ma niewiele wspólnego²¹. Poszczególne, w dużej mierze fragmentaryczne, części²², które dodatkowo rozpadają się na wielogłosowe mikrorozdziały, w których fokalizatorami czy podmiotami percepcji są – na równi z Johnnym – inne liczne postaci powieści, więcej w zasadzie

■

¹⁶ Kolejne po klubie wspomnień nawiązanie do Virginii Woolf, która jako dziecko regularnie spędzała w Kornwalii (St. Ives) wakacje – miejscu, stanowiącym inspirację dla akcji *Do latarni morskiej* (*To the Lighthouse* 1927, wyd. pol. 1962). Ironicznych nawiązań jest zresztą znacznie więcej – od tytułu części po wspólną (z ojcem) wyprawę łódką.

¹⁷ Jeśli część druga inspirowana była Virginią Woolf, to część czwarta pozostaje pod wyraźnym wpływem Ali Smith i jej *How to Be Both* (2014) – łącznie z otwierającą „Losses” sceną, w której dziewczynka siedzi w galerii i spogląda na obraz wiszący na ścianie.

¹⁸ Johnny jest biologicznym ojcem Lucy wychowywanej przez Franceskę i Unę.

¹⁹ Na ledwie kilkudziesięciu stronach czytelnicy są świadkami m.in. dwóch pogrzebów (Freddie oraz Jill), a także sprzedaży kolekcji artefaktów będących w posiadaniu Everta – ta ostatnia „strata” zostaje wymuszona kosztami utrzymania starego domu Daxów.

²⁰ Na raka prostaty, a nie AIDS, co można odczytać jako kolejną grę z przyzwyczajeniami czytelników i czytelniczek powieści gejowskiej.

²¹ Choćby poprzez swoistą amnezję, gdy chodzi o tło historyczno-obyczajowe. W świat przedstawiony *The Sparsholt Affair* zasadniczo nie wkracza ani II wojna światowa, kontrkultura i rewolucja seksualna lat 60., kryzysy gospodarcze z lat 80. i końca pierwszej dekady XXI wieku, ani choćby kryzys AIDS czy Ustawa o związkach partnerskich z 2004 roku. Symptomatyczne jest, że o zawarciu takiego związku pomiędzy Johnnym a Patem dowiadujemy się mimochodem, w retrospekcji tego pierwszego pogrążonego w żałobie po śmierci swojego wieloletniego partnera.

²² Nawet tak narracyjnie zdawałoby się nieskomplikowany (gdyż klasycznie pierwszoosobowy) gatunek, jakim jest pamiętnik („A New Man”), zostaje rozbity przez szkatułkowe umieszczenie w nim sfabularyzowanej historii opartej na relacji Everta (73–86).

dzieli, niż łączy. Jeśli *The Sparsholt Affair* zachowuje typową dla twórczości Hollinghursta, a niespotykaną w takim stopniu u żadnego innego współczesnego pisarza, wrażliwość na przedmiot, jego detal i właściwości, to ogólny charakter kompozycji książki można określić za Adamem Marsem-Jonesem (2017) jako „kubistyczny” – oparty na szkicowości, uproszczeniu elementów, odrzuceniu reguł narracyjnych i iluzji rzeczywistości, rozbiciu struktury²³. Kolejni „bohaterowie” pojawiają się na kartach książki, by za chwilę zniknąć, w następnych częściach już nie powrócić, i zostają zastąpieni innymi. Wątki zniemacka się urywają, a co więcej, nie zostają później ani rozwinięte, ani kontynuowane. Większość istotnych informacji dotyczących świata przedstawionego – ale także tego, co pozadiegetycznie wydarza się w narracyjnych hiatusach (by użyć terminu z tak bliskiej Hollinghurstowi dziedziny, jaką jest archeologia) – czytelnicy i czytelniczki powieści zmuszeni są dedukować, lub wręcz zgadywać, na podstawie porozrzucanych w powieści śladów. Na przykład o fakcie, że część trzecia *The Sparsholt Affair* rozgrywa się w latach 70., wnioskować możemy z tego, iż podczas wizyty w klubie gejowskim Johnny tańczy (i śpiewa) do nowego przeboju muzycznego – tekst piosenki pozwala zidentyfikować nie tylko autora i tytuł utworu (*Living for the City* Steviego Wondera), ale i rok premiery (= akcji), to jest 1974²⁴. Być może najbardziej symptomatyczną sceną oddającą konstytutywną dla *The Sparsholt Affair* poetykę aluzji, niedopowiedzeń i niejasności jest ta, w której Johnny maluje portret George’a Chalmersa, postaci z kręgu Everta Daxa. Podczas sesji Chalmers zabawia siebie i malarza dygresyjną opowieścią o swojej wizycie we Florencji w 1947 roku i niedoszłym (w związku z rzeźniczką) romansem z młodym Włochem, który później realizował *Toscę* w Covent Garden. „Oczywiście zdajesz sobie sprawę, kim on był?” – pyta Johnny’ego (335).

²³ Używając metafory zapożyczanej z dziedziny sztuki, Mars-Jones zestawia „kubistyczny” charakter ogólnej kompozycji *The Sparsholt Affair* (a wcześniej *Obcego dziecka*) z „impresjonistyczną notacją” wyróżniającą język i styl książki wraz z ich „całkowitym pietyzmem w oddaniu jakościowych cech rzeczy” (ang. *devotion to qualia*) (Mars-Jones 2017).

²⁴ Część czwartą powieści otwiera scena, której akcja rozgrywa się podczas wernisażu wystawy i której bohaterką jest postać kobieca o wysoce rozwiniętych zdolnościach percepcyjnych – córka malarza prezentującego swoje nowe prace w galerii sztuki. Biorąc pod uwagę dojrzałość „głosu” bohaterki oraz fakt, że w poprzedniej części książki Johnny otrzymał od swoich lesbijskich przyjaciółek propozycję zostania biologicznym ojcem ich dziecka, czytelniczki i czytelnicy wnioskuje, że kobieta jest urodzoną w połowie lat 70. córką Johnny’ego. Najpierw jednak okazuje się, że bohaterka, Lucy – istotnie córka Johnny’ego i Franceski, ma zaledwie siedem lat, a następnie, że akcja dzieje się dopiero w 1995 roku. Przykładów narracyjnych gier z czytelnikami i ich oczekiwaniami można by zresztą wskazać w powieści znacznie więcej.

Nie poznajemy jednak ani odpowiedzi malarza, ani ewentualnego ujawnienia tożsamości włoskiego reżysera przez Chalmersa, gdyż rozmowę, jak i całą scenę, urywa pojawienie się w pracowni Lucy, córki portrecisty²⁵.

Niepewność poznawcza charakteryzująca lekturę *The Sparsholt Affair* zostaje ponadto zintensyfikowana przez z jednej strony użycie trybu kontrfaktycznego – innymi słowy „traktowanie uniwersum dyskursu faktograficznego według hakerskiej zasady innego zastosowania, aby zobaczyć to, co niewidoczne, w głównym nurcie lub modelu badań” (Solska 2017: 30)²⁶; z drugiej zaś ciągle pojawiające się sekrety²⁷ i kłamstwa, które zdają się inherentną częścią świata przedstawionego. Swoista konfuzja, w którą, za sprawą struktury książki, jej kontrfaktycznej diegezy oraz fragmentarycznej i aluzyjnej narracji, zostają wprowadzone czytelniczki i czytelnicy książki, ulega nieustannie wzmocnieniu – czy to, kiedy nie można oddzielić prawdy od zmyślenia (jak w przypadku pamiętnika Freddiego, który pozostaje w sprzeczności z historią opowiedzianą na Klubie Wspomnień przez Everta²⁸), czy kiedy, raz po raz, często z pomocą encyklopedii, trzeba weryfikować „faktyczność” postaci, zdarzeń i artefaktów²⁹, czy

■
²⁵ Można przypuszczać, że opowieść Chalmersa dotyczy Franka Zefirellego. Zdaniem Paula Vlitosa, który w stylu Hollinghursta dopatruje się wpływu Ronalda Firbanka, możemy mówić w jego przypadku o narracji składającej się z „rozczyłkowanych podtekstów” (ang. *disjointed subtext*) (Vlitos 2017: 19–20).

²⁶ Ewa Solska podkreśla także, że „tryb kontrfaktyczny w badaniach historycznych to nie są *historical fantasy*, lecz możliwości, jakie mogły zająć, hipotetyczne przebiegi zdarzeń, które służą, mówiąc w skrócie, pełniejszemu wyjaśnieniu faktów” (2017: 17). Kontrfaktyczność narracji charakteryzuje cały dorobek Hollinghursta – widoczny choćby na poziomie fikcyjności/historyczności bohaterów: w *Klubie korynckim* Lord Nantwich spotyka w kawiarni angielskiego prozaika Ronalda Firbanka, w *Obcym dziecku* Cecil Valance jest blisko zaznajomiony z Rupertem Brookiem, a w *The Sparsholt Affair* brat Freddiego ma romans z W.H. Audenem.

²⁷ Na temat „polityki sekretu” w twórczości Hollinghursta i związków z dziedzictwem Henry’ego Jamesa (w kontekście *Linii piękna*) zob. Więckowska 2014: 145–154.

²⁸ Ivan, jeden z bohaterów książki, po wysłuchaniu kolejnej autobiograficznej narracji wygłoszonej w ramach Klubu Wspomnień, stwierdza w rozmowie z Johnnym: „Wiesz, o to właśnie chodzi w Klubie Wspomnień – muszą powiedzieć prawdę” (173). Z kolei sam wspominający, Evert Dax, wyznaje: „Jeśli wówczas kluczową sprawą było zachowanie tajemnicy, czemu chwalić się nią teraz. Przechwałki lub wyznanie – dwa sposoby na to, by mówić otwarcie, często umiejętnie splecione ze sobą” (195–196); a piarstwo Freddiego określa jako charakteryzujące się „trudnością w rozróżnieniu, co jest pamiętnikiem, a co literacką fikcją” (207). Podczas pogrzebu Freddiego pośród szeregu bohaterów następuje wręcz całkowite zwątpienie w takie kategorie, jak pamięć (355) i prawda (354).

²⁹ Lektura *The Sparsholt Affair* to intensywna praca encyklopedyczna, czy wręcz archeologiczna, w zakresie przedmiotów (zwłaszcza obrazy i budynki), nazwisk lub toponimów. Paradygmatyczna dla tej metody budowania świata przedstawionego jest scena przeglądu – na potrzeby aukcji – obiektów i dzieł sztuki w kolekcji Everta Daxa, w której

też kiedy na jaw wychodzą „tajemnice” i drugie życie bohaterów (praca Freddiego dla brytyjskich tajnych służb podczas II wojny światowej, kradzieże dokonywane przez Jill, randki Ivana itd.).

Oczywiście najsilniejszym, choć nie jedynym³⁰, symbolem sekretu/tajemnicy jako narracyjnego i diegetycznego *principium* jest tytułowa sprawa Sparsholta. Choć do skandalicznego wydarzenia z połowy lat 60. odwołują się w powieści prawie wszyscy³¹ – co więcej, na ostatnich kartach książki można się dowiedzieć, że ma nawet swoją stronę w Wikipedii, oraz że na ten temat napisane zostały książki (sic!) – to jednak do końca, zgodnie z poetyką *The Sparsholt Affair*, pozostaje ona zagadką. Częstkową i w dużej mierze opartą na domysłach wiedzę czytelniczek i czytelników o sprawie Sparsholta najlepiej chyba charakteryzuje krótka wypowiedź Ivana podczas rozmowy z Johnnym: „Przez chwilę był to wielki skandal, prawda? Pieniądze, władza... gejowska intryga! Było tam wszystko!” (281). Biorąc pod uwagę różne parametry „sprawy” (skandal obyczajowy, lokalna władza, korupcja itd.), można jedynie spekulować, że afera Sparsholta to swoiste połączenie trzech największych brytyjskich skandali z początku drugiej połowy XX wieku: sprawy Poulsona³² z 1973 roku, afery Profumo³³ z 1963 roku, oraz przede wszystkim skandalu Wildeblooda. Ta ostatnia afera, mająca najwięcej podobieństw ze sprawą Sparsholta³⁴,

„zmyślane” prace rzeczywistych twórców (Willema Witsena, Grahama Sutherlanda, Bena Nicholsona czy Barbary Hepworth) istnieją obok tych wykonanych przez postaci stworzone przez Hollinghursta (Stanley Goyle, Peter Coyle). Jedynie czytelniczki i czytelnicy biegli w brytyjskiej sztuce i architekturze XX wieku są w stanie (bez wsparcia pozatekstowych źródeł) dokonać rozróżnienia na prawdę i zmyślenie.

³⁰ Innym są, na przykład, długie włosy Johnny’ego, którymi stara się zakryć przed innymi swoją tożsamość – nie tylko fakt bycia synem Davida Sparsholta, ale także swoją homoseksualność.

³¹ Za pomocą określeń, takich jak „nieprzyzwoitość” i udział „męskich prostytutek” (79), „nie jesteś synkiem tatusia” (72) (mówi partner Everta, kiedy Johnny nie chce się z nim całować), „fakt, że wiesz, że [jak ojciec – R.K., W. S.] jesteś *queer*” (194), „I wiesz, odkryć, że sam też [jak ojciec – R.K., W. S.] jesteś gejem” (280). Te dwie ostatnie wypowiedzi komplikuje fakt, że po zakończeniu „sprawy” David Sparsholt żeni się ze swoją sekretarką (po rozwodzie z matką Johnny’ego) i prowadzi uporządkowane oraz udane życie prywatne i zawodowe.

³² Afera łapówkarska, w którą byli zamieszani liczni przedstawiciele władzy, w tym minister spraw wewnętrznych w gabinecie kierowanym przez Edwarda Heatha, wzięła swoją nazwę od nazwiska głównego oskarżonego, architekta i inwestora budowlanego Johna Poulsona.

³³ Skandal polityczny wywołany przez związek ministra wojny, Johna Profumo, z Christine Keeler, która w tym samym czasie była kochanką Jewgienija Iwanowa, attaché morskiego ambasady Związku Radzieckiego w Londynie.

³⁴ Między innymi oficerowie brytyjskich sił powietrznych RAF jako bohaterowie skandalu, nadmorski domek jako miejsce sekretnych spotkań z mężczyznami, gejowski seks.

jak się wydaje, stanowi szczególny punkt odniesienia powieści wydanej w rocznicę dekryminalizacji stosunków seksualnych pomiędzy mężczyznami. To bowiem Peter Wildeblood – student uniwersytetu w Oksfordzie na początku lat 40., a następnie pilot RAF-u, przede wszystkim zaś główny bohater „skandalu” z 1954 roku, skazany w procesie na osiemnaście miesięcy więzienia za homoseksualizm – stał się, jako świadek, pisarz i aktywista na rzecz zniesienia ustaw antygejowskich, kluczową postacią zarówno dla komisji i raportu Wolfendena (wskazującego, że dobrowolny seks między mężczyznami powinien zostać zdepenalizowany), jak i dla samej ustawy z 1967 roku.

Ale w powieści Hollinghursta jest jeszcze jedna „sprawa Sparsholta”³⁵ – ta, która rozegrała się w Oksfordzie w wojennych latach 40. i która została opisana w pamiętniku Freddiego Greena. Z tej relacji czytelniczki i czytelnicy dowiadują się, jakoby podczas swojego krótkiego epizodu uniwersyteckiego David Sparsholt nie tylko pozował nago malarzowi Peterowi Coyle’owi (tak twierdzi ten ostatni, a na dowód wręcza Freddiemu rysunek nagiego torsu Sparsholta, który wisi następnie w domu Everta Daxa, gdzie odkrywa go wiele lat później Johnny), ale także był kochankiem Everta (co ten wyznaje w tajemnicy autorowi pamiętnika, przyznając, że seks był formą okazania wdzięczności za pożyczanie Davidowi pieniędzy na opłacenie kary narzuconej mu przez College³⁶). W typowy dla prozy Hollinghursta sposób – przypominający zwłaszcza historię „prawdziwego” adresata wiersza Cecila Valance’a z *Obcego dziecka* – nie sposób definitywnie stwierdzić, czy ta „sprawa” rzeczywiście miała miejsce, czy też stanowi konfabulację pamiętnikarza. Kiedy Johnny wraz z Ivanem odkrywają wspomnienia Freddiego, jego autor już nie żyje, podobnie jak Peter Coyle, który zginął podczas wojny, a Evert nie udziela na ten temat żadnych informacji. Swoista „ustawka” zaaranżowana przez Johnny’ego (spotkanie Davida z Evertem po ponad pięćdziesięciu latach od czasu wydarzeń w Oksfordzie) nie tylko nie przynosi żadnych rozwiązań, ale wręcz jeszcze bardziej komplikuje całą historię – ojciec Johnny’ego wspomina wprawdzie o pozwaniu dla Petera Coyle’a, ale wyłącznie w stroju wioślarza, przekonująco natomiast zaprzecza, jakoby kiedykolwiek został nakryty przez pracownika College’u i tym samym musiał pożyczać

■
³⁵ A zasadniczo ta właściwa „sprawa Sparsholta”, biorąc pod uwagę zarówno chronologię, jak i częstotliwość użycia terminu „the Sparsholt affair” – ten pojawia się najczęściej nie w odniesieniu do „skandalu” z 1966 roku, a do „sprawy/romansu” z początku lat 40. (np. 17, 28, 51, 70, 86).

³⁶ W związku z faktem, że David został nakryty przez pracownika College’u w łóżku z Connie, swoją późniejszą pierwszą żoną i matką Johnny’ego.

pieniądze na zapłacenie kary (a w domyśle „spłacić” dług przez nawiązanie intymnych stosunków z Evertem): „«Czy tak opowiada stary Evvie? Nie możesz mu tak łatwo wierzyć, zwłaszcza teraz. Jeszcze chwilę temu opowiadał mi masę bzdur». A po chwili, taktownie acz bez owijania w bawełnę, dodał: «Nie żebym się tym teraz przejmował. Ale po prostu nic takiego nie miało miejsca»” (389).

Symbolem tajemnicy jest oczywiście sam obraz Petera Coyle’a – pozbawiony głowy nagi męski tors. Ten wykonany sangwiną na szarym papierze rysunek (34) wydaje się kluczowym w powieści wizualnym świadectwem, wręcz „dowodem w sprawie” w kontekście dwuznacznej tytułowej afery oraz domniemanego homoseksualnego romansu/afery Davida Sparsholta z lat jego nauki. Jest jednocześnie obiektem na tyle przez Hollinghursta umyślnie niedopowiedzianym i wieloznacznie opisanym, że jego funkcjonowanie w ramach świata przedstawionego i w strategiach interpretacyjnych podejmowanych przez czytelniczki i czytelników czyni go z jednej strony dowodem niejako kłopotliwym, wręcz poszlaką. Z drugiej zaś strony, dzięki swemu niejednoznacznemu statusowi właśnie, rysunek ów nabiera cech odautorskiej sygnatury Hollinghursta, który za jego pomocą sprawdza oraz sonduje przyzwyczajenia interpretacyjne czytelniczek i czytelników.

Rysunek autorstwa Petera Coyle’a pojawia się na kartach powieści co najmniej czterokrotnie (34–35, 170, 368, 449). Po raz pierwszy widzimy go za pomocą ekfrazy, jaka znajduje się w pamiętniku Freddiego Greena, w trzech kolejnych wystąpieniach – domniemanego – portretu Davida Sparsholta w powieści obserwujemy go za pomocą oczu Johnny’ego oraz jego córki, Lucy. To jednak pamiętnikarski opis autorstwa Freddiego dostarcza zasadniczych informacji dotyczących cech rysunku. Jednocześnie równie istotny jak zawartość opisu jest sam opis, to jest jego tryb i sposób konstrukcji:

W pociągnięciach lub przetarciach palcem sangwiny był pośpiech, by poprawić i uwznioślić ciało Sparsholta poza i tak już atrakcyjną rzeczywistość. Te dwa lata nieustających pompek i podnoszenia ciężarów zostały przewyższone w dziesięć minut. Było to bez wątpienia zwyczajne schlebianie portrecisty, lecz karmione pożądaniem oddania uwielbienia samego Petera: w jakiś sposób niezdrowy spisek dwóch mężczyzn z odmiennym smakiem w kwestii męskiego piękna. Zawsze myślałem, że rysunek aktu męskiego to smutnie komiczny gatunek. Swego czasu mój przyrodni brat Gerald zbierał te godne pożałowania akademickie wytwory produkowane tysiącami w szkołach artystycznych Europy; wąsy, marne mięśnie, miłosiernie założone przepaski na genitalia, a jeśli nie, to trudna

w obróbce śmieszność samych genitaliów, których trudność rysowania mogli przezwyciężyć jedynie najlepsi artyści. Cóż, David Sparsholt nie miał jeszcze wąsów, a na rysunku Petera nie było żadnej jedwabnej sakiewki na genitalia. Gdyby nie napisana ołówkiem informacja, heroiczny tors mógłby należeć równie dobrze do jego ogrodnika z Corpus Christi lub jakiegokolwiek innego mężczyzny. W sztuce tak skłonnej do przesady trudno to było ocenić. To, co stworzył Peter, było portretem półboga widzianego od szyi do kolan, z przyrodzeniem zasugerowanym jedynie drobnym zamazaniem, konwencjonalnym jak listek figowy, a szyja otwierała się w nicość jak kielich kwiatu (34–35).

Zasadnicza więc trudność, jaka pojawia się w związku z rysunkiem Petera Coyle'a jako dowodem w sprawie/aferze/romansie, to jego intencjonalnie założona fragmentaryczność i niekompletność. Pozbawienie głowy i – co za tym idzie – twarzy, jakiego dopuścił się portrecista, skutecznie uniemożliwia jednoznaczną identyfikację ciała modela jako należącego do Davida Sparsholta, pozostawiając miejsce na liczne domysły i alternatywne wersje historii tego, co wydarzyło się w latach 40. w Oksfordzie. Co ciekawe, dopuszcza się tego sam autor pamiętnika, kwestionując wersję, jaką usłyszał od autora niekompletnego portretu, i podważając fakty. Ten bowiem wprost pisze, że zdekapitowany przez rysownika tors mógł należeć do ogrodnika lub jakiegokolwiek mężczyzny, którego ciało wyidealizowane zostało w fantazmatycznej próbie oddawania hołdu. Tak jakby wypisane na odwrocie ołówkiem inicjały D.S. i P.C. oraz data – 30 października 1940 roku (34) nie były wystarczającą rękojmią autentyczności wydarzenia oraz jego reprezentacji.

Sposób konstruowania opisu przez Freddiego dodatkowo upoważnia do zastosowania homotekstualnej i homosensualnej zarazem strategii interpretacyjnej rysunku. Ta zaś wymaga podjęcia prób odczytania kontekstu kulturowego rysunkowego aktu męskiego w takiej formie, jaka wyłania się z ekfrazy dokonanej przez memuarystę. Rysunek, co istotne, jawi się Freddiemu jako konwencjonalny, nawiązujący do tradycji akademickich aktów, których autor pamiętnika wyraźnie sobie nie ceni i uważa je za groteskowe. Wychwycenie źródła tej właśnie tradycji przedstawieniowej wraz z charakterystycznym dla niej tematem i sposobem jego ujęcia, które naprowadza na postponowany akademicki szkic, jest jednak, jak się wydaje, kluczowe. Rysunki tego typu, wykonywane przez adeptów malarstwa i rzeźby, nie tylko były nieodzowną częścią artystycznego treningu i kształcenia akademickiego w XVIII i XIX wieku (Poprzęcka 1989: 48–73), ale, jak pisze Paweł Leszkowicz, można próbować je także odczytywać jako erotyki, gdyż „każde przedstawienie wizualne jest dziełem

otwartym na wywoływanie znaczeń i emocji, zatem erotyczny potencjał rysunków akademickich jest oczywistą częścią ich bogatego pola oddziaływania na odbiorców” (Leszkowicz 2010: 74); nikt nie może udowodnić ponadto, że homoseksualni twórcy mężczyźni nie realizowali za ich pomocą potrzeby ekspresji swoich pragnień i pożądania (Leszkowicz 2010: 74). I taka właśnie sytuacja występuje także w powieści, gdzie autor rysunku pożąda i – jak pisze Freddie – „oddaje uwielbienie” swojemu, kimkolwiek by on był, modelowi.

Trop akademicki, jaki poddaje Freddie, jest w istocie jednym z najważniejszych homotekstualnych i homowizualnych kodów kulturowych i nie ogranicza się jedynie do uprawnionej, lecz fantazmatycznej często i kontrfaktycznej, wizji erotycznej relacji pomiędzy malarzem a modelem, jak zarysował ją Leszkowicz. Naprowadza on bowiem na jedną z kluczowych dla „queerowej wizji historii” – by odwołać się do słów Carolyn Dinshaw cytowanych jako motto niniejszego artykułu – postaci, Johanna Joachima Winckelmanna (1717–1768), ojca naukowej historii sztuki, którego homosensualny, z predylekcją do greckiej rzeźby antycznej smak wpłynął na całą epokę, kształtując wizualnie oświecenie i neoklasycyzm, w tym skodyfikowany wówczas trening akademicki.

Seksualność Winckelmanna niejednokrotnie była przedmiotem pogłębionych badań i analiz, jak również tematem utworów fabularyzowanych i eseistycznych (Fernandez 1981). Alex Potts na przykład, analizując błyskotliwie ekfrazy starożytnych rzeźb greckich przedstawiających akty męskie, i ich rzymskich kopii, jakie zawarł Winckelmann w swoich dziełach, takich jak *Dzieje sztuki starożytnej* (*Geschichte der Kunst des Altertums* 1764, wyd. pol. 2012 [1815]) czy *Mysli o naśladowaniu greckich rzeźb i mallowideł* (1755), przekonująco pisze o stworzeniu przez niego modelowego opisu, w którym miesza się deskrypcja męskiego ideału piękna z jednoczesnym otwartym i dość dosłownym wyrażeniem homoerotycznego pożądania (Potts 2000: 118)³⁷. Potts zauważa, że homosensualna estetyka Winckelmanna w całości opierała się na aktach męskich, a wzorcowe były dla niej wielkie, idealne wyobrażenia z kolekcji rzymskich: Apollo Belwederski, Antinous Belwederski, Grupa Laokoona oraz – jakże istotny w kontekście rysunku Petera Coyle’a – Tors Belwederski (Potts 2000: 131; Leszkowicz 2012: 21).

³⁷ Oto próbka pożądania, które od zmysłu wzroku przechodzi do zmysłu dotyku: „W postaci Apolla, wizerunku najpiękniejszego z bóstw, mięśnie te są jakby łagodnie nadmuchane niczym stopione szkło, przybierając kształt ledwie widzialnych fal i raczej można wyczuć dotykiem niż dostrzec wzrokiem” (Winckelmann 2012: 156).

To bowiem właśnie Tors Belwederski jest pierwowzorem rysunku z powieści Hollinghursta. Wyróżniony został przez samego Winckelmanna, który poświęcił mu osobne studium. Później włączył je do swojej *Historii* (Potts 2000: 174), a podziwiany był oraz wielokrotnie szkicowany i wykorzystywany jako źródło ikonograficzne przez inną postać z panteonu nienormatywnej historii – Michała Anioła (Campbell, Cole 2012: 354)³⁸, aluzyjnie niejednokrotnie pojawiał się zaś w homotekstualnej twórczości literackiej, stając się swego rodzaju tropem³⁹.

Winckelmann tak rozpoczyna opis swej ulubionej rzeźby: „Statua ta, skrajnie zmaltretowana i okaleczona, bez głowy, ramion i nóg, tym, którzy potrafią wejrzeć w tajemnice sztuki, ukazuje się dziś jeszcze w blasku swego dawnego piękna” (2012: 331). Tors zatem, właśnie jak rysunek sangwiną autorstwa Petera Coyle’a, jest pozbawionym nóg i zdekapitowanym, a więc anonimowym, aktem męskim. Tors, co interesujące, bywa rozmaicie identyfikowany przez historyków i historyczki sztuki – jako część ciała należąca do: a to Polifema, a to Ajaksa, a to Marsjasza, Sylena lub Filokleta. Najczęściej jednak – w ten sposób identyfikuje też właściciela torsu Winckelmann – z Heraklesem. Winckelmann ponadto opisuje tors jako należący do półboga i atlety z „potężnie wysklepion[ą] pier[sią]”, w którego „sile ud dostrzeżemy niezmordowanego bohatera” (2012: 331). Jeżeli więc nie zapomnieliśmy, że w pamiętnikarskim opisie torsu Davida Sparsholta pojawiają się te same figury, a właściciel muskularnego ciała scharakteryzowany został właśnie jako wysportowany półbóg, wypada zapytać, po co Hollinghurst aluzyjnie zakodował w pamiętniku Freddiego Greena Winckelmannowską ekfrazę Torsu Belwederskiego?

Poza, oczywistymi tutaj, odpowiedziami tłumaczącymi pytanie w kontekście stworzenia (udanej skądinąd) głębi psychologicznej postaci Freddiego, to jest dobrze wykształconego i uprzywilejowanego studenta Oksfordu, i poza tym, że – istotnie – jest Alan Hollinghurst wybornym znawcą homotekstualnych i homosensualnych kodów kulturowych, które obficie wypełniają jego powieści, należy się zastanowić, czy aluzyjne

³⁸ Michał Anioł wykorzystał Tors Belwederski jako pierwowzór dla wielu rozwiązań malarskich w Kaplicy Sykstyńskiej. Jest on pierwowzorem postaci nagich młodzieńców – igrnudi, jak również Adama oraz postaci proroków i Sybilli.

³⁹ Rodzaj odwołania do Winckelmannowskiego erotycznego opisu rzeźby odnaleźć można u takich autorów, jak Jean Genet czy Jan Lechoń. Genet w *Ceremoniach żałobnych* porównuje ukochane i ubóstwiane ciało do greckich marmurów (Genet 1995), Lechoń natomiast w wierszu *Hektor z Milo*, w którym opisuje kalekie, bezrękie, ale piękne zarazem, ciało żołnierza jako antyczny, uszkodzony, marmurowy tors (Czarnecka 2013: 176).

wprowadzenie na karty powieści Winckelmanna nie implikuje pojawienia się kolejnej afery/sprawy/romansu.

Tego rodzaju szkatułkowość nie jest przecież dla Hollinghursta niczym nowym – sama oksfordzka afera/spraw/romans Sparsholta, której rysunek torsu jest domniemanym świadectwem, jest jednocześnie przecież „afereą w (tytułowej) aferze”. Znamy ponadto inklinacje Hollinghursta względem intertekstualnych i interwizualnych gier, zabaw oraz ironicznych i subwersyjnych nierzadko powtórzeń oraz przywołań. W takiej optyce nie tylko twórczość, wpływ na historię kultury i sztuki oraz życie Winckelmanna byłyby tutaj istotne. Równie ważna jest śmierć badacza starożytności, która poruszyła całą niemalże wykształconą Europę. A to za sprawą swej niejasności i zasygnalizowanej w tytule powieści przez Hollinghursta dwuznaczności, jaka wyłania się z terminu afera/romans. Winckelmann bowiem, wracając z Wiednia do Rzymu, został w czerwcu 1768 roku zamordowany w Trieście. Oficjalna wersja wydarzeń, jaką zapisano na kartach heterohistorii głosiła, że Winckelmann został zamordowany przez Francesca Arcangelego, którym powodowała chęć rabunku. Złote medale jednak, które historyk sztuki dostał był od Marii Teresy w Wiedniu pozostały nietknięte, a w zeznaniach skazanego na śmierć mordercy znalazło się wiele luk i niejasności. Te prowadziły do aferalnych/romansowych podtekstów śmierci Winckelmanna, które pojawiły się zrazu jako plotka, z czasem aluzja i literacki zawołany żart, w końcu zaś przez niektórych współczesnych badaczy powiązane zostały wprost z nienormalną seksualnością denata, seksworkingiem, jak również ze zbrodnią na tle homofobicznym (Aldrich 2009: 42–45).

Wydaje się, że wraz z dwuznacznym charakterem śmierci Winckelmanna, a także niedopowiedzeniami, jakie jej towarzyszyły od samego niemal początku, oraz niepewnością co do wydarzeń uznawanych za fakty przez oficjalną historię, dotykamy jądra i narodzin queerowej archeologii i strategii czytania kultury i literatury w perspektywie queer. Lektura taka nie rościłaby sobie prawa do wyłączności i uniwersalizmu, a zamiast ustalać raz na zawsze niepodważalne fakty destabilizowałaby je oraz jednoznaczne interpretacje oferowane przez heterohistorię. Zauważmy jednocześnie, że queerowa wersja opowieści nie tylko jest niewygodna i niebezpieczna dla heteronormatywnych interpretacji, lecz także stanowi kłopot dla prób odczytania czynionych z perspektywy każdego esencjalnie fundowanych narracji, w tym również takich, które określić można jako homonormatywne. Nie jest też bez znaczenia, że historię afery/romansu Winckelmanna i taką jej – queerową – lekturę łatwo, co jasne, przełożyć na historię afery/romansu Sparsholta.

Nasza – czytelników i czytelniczek – pokusa, żeby na pewno wiedzieć, do kogo należy narysowany tors, oraz, jeżeli modelem istotnie był David Sparsholt, nasza pasja dowiedzenia się, co tak naprawdę zaszło pomiędzy portrecistą a portretowanym, muszą z konieczności pozostać niezaspokojone⁴⁰. Ta swego rodzaju niewygodna, wynikająca z niepełnego rozpoznania i zidentyfikowania w tej historii jednoznacznie określonego pod względem tożsamości psychoseksualnej tytułowego bohatera książki Hollinghursta, nie cofa nas jednak do reakcyjnych i homofobicznych, gdyż przemilczających interpretacje homotekstualne, analiz, jak na przykład lektura *Śmierci w Wenecji* Thomasa Manna dokonana przez Allana Blooma, a sproblematyzowana przez Eve Kosofsky Sedgwick jako forma ochrony „świętości szafy” (ang. *sanctity of the closet*) (Kosofsky Sedgwick 1990: 55–58). Wręcz przeciwnie. Ta niewygodna pozycja nie-wszystkowiedzącego czytelnika niesie z sobą wywrotowy potencjał subwersyjny i stanowi niebezpieczeństwo dla heterouniwersalnych interpretacji i narracji, które – zdestabilizowane – muszą poddać się teraz queerowym historiom niweczającym ich jednoznaczny sens.

Badania prowadzone w ramach projektu „W stronę lat 70. – w poszukiwaniu nienormatywnych kultur seksualnych sprzed epoki HIV/AIDS” (CRUSEV) finansowanego przez HERA Joint Research Programme (<http://www.heranet.info>) i współtworzonego przez NCN, BMBF via DLR-PT, MINECO, AHRC oraz Komisję Europejską w ramach Horizon 2020.

Bibliografia

- Aldrich R. (2009), *The Seduction of the Mediterranean: Writing, Art and Homosexual Fantasy*, London–New York: Routledge.
- Barlow C. (2017), *Introduction* [w:] *Queer British Art 1861–1967*, red. C. Barlow, London: Tate Publishing, s. 11–17.
- Bergstein M. (2010), *The Artist in His Studio: Photography, Art, and the Masculine Mystique* [w:] *The Studio Reader: On the Space of Artists*, red. M.J. Jacob, M. Grabner, Chicago–London: University of Chicago Press, s. 195–215.

■
⁴⁰ Tego rodzaju pokusa, za którą skrywa się pragnienie prostej referencji i jednoznacznego dopasowania do siebie wszystkich elementów historii w zaistniałej sytuacji na linii artysta–model, oparta jest na heteroseksistowskim w istocie przekonaniu o seksualnej relacji łączącej heteroseksualnego mężczyznę artystę z poddaną jego woli i władzy spojrzenia kobietą modelką w jego studio. O atelier jako heterouniwersum i miejscu misterium męskości przekonująco pisze Mary Bergstein (2010: 195–215).

- Campbell S.J., Cole M.W. (2012), *A New History of Italian Renaissance Art*, London: Thames & Hudson.
- Clark A. (2017), *Alan Hollinghurst: „I Was Fortunate to Come along Just as Gay Lit Was Coming into Its Own”*, „The Guardian”, 22.09, <https://www.theguardian.com/culture/2017/sep/22/alan-hollinghurst-gay-lit-interview> (dostęp: 3.12.2017).
- Czarnecka B. (2013), *Ruchomy na szali wagi. Lechoń homotekstualny*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Dehnel J. (2012), *Obce dziecko Hollinghursta. Potęga (złogo) przekładu*, „Gazeta Wyborcza”, 9.10, http://wyborcza.pl/1,75410,12633873,_Obce_dziecko__Hollinghursta__potega__zlego__przekladu.html (dostęp: 1.12.2017).
- Dinshaw C., Edelman L., Ferguson R.A., Freccero C., Freeman E., Halberstam J., Jagose A., Nealon C., Tan Hoang N. (2007), *Theorizing Queer Temporalities: A Roundtable Discussion*, „GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies”, 13 (2–3), s. 177–195.
- Fernandez D. (1981), *Signor Giovanni*, Paris: Balland.
- Genet J. (1995), *Ceremonie żałobne*, tłum. K. Rodowska, Gdańsk: Wydawnictwo Marabut.
- Hartley L.P. (1992), *Posłaniec*, tłum. R. Grzybowska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Hellebrand N. (2016), *Londoners at Home*, <http://www.nancyhellebrand.com/londoners> (dostęp: 2.12.2017).
- Hollinghurst A., Lee H. (2016), *What Can I Say? Secrets in Fiction and Biography*, 7.02, <https://writersinspire.org/content/what-can-i-say-secrets-fiction-biography> (dostęp: 1.12.2017).
- Hollinghurst A. (2017), *The Sparsholt Affair*, London: Picador.
- Johnson A. (2014), *Alan Hollinghurst and the Vitality of Influence*, London: Palgrave Macmillan.
- Kosofsky Sedgwick E. (1990), *Epistemology of the Closet*, Berkeley–Los Angeles: University of California Press.
- Leszkowicz P. (2010), *Ars Homo Erotica*, Warszawa: CePed.
- Leszkowicz P. (2012), *Nagi mężczyzna. Akt męski w sztuce polskiej po 1945 roku*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Mars-Jones A. (2017), *Tied to the Mast*, „The London Review of Books”, 30 (20), s. 25–30.
- Mathuray M. (2017), *Introduction: „From Cocks to Haute Cuisine, Arse to Architecture”* [w:] *Sex and Sensibility in the Novels of Alan Hollinghurst*, red. M. Mathuray, London: Palgrave Macmillan, s. 1–12.
- Mendelssohn M., Flannery D. (2016), *Introduction: A Dialogue on Influence* [w:] *Alan Hollinghurst: Writing under the Influence*, red. M. Mendelssohn, D. Flannery, Manchester: Manchester University Press, s. 1–11.
- Mitchell K. (2006), *Alan Hollinghurst and Homosexual Identity* [w:] *British Fiction Today*, R. Mengham, Ph. Tew, London–New York: Continuum, s. 40–50.
- Moss S. (2004), *„I Don't Make Moral Judgments”*, „The Guardian”, 21.10, <https://www.theguardian.com/books/2004/oct/21/bookerprize2004.bookerprize> (dostęp: 3.12.2017).
- Poprzęcka M. (1989), *Akademizm*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.

- Potts A. (2000), *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History*, New Haven–London: Yale University Press.
- Rennison N. (2014), *Alan Hollinghurst* [w:] N. Rennison, *Contemporary British Novelists*, Abingdon–New York: Routledge, s. 68–69.
- Rosenbaum S.P. (2014), *The Bloomsbury Group Memoir Club*, red. J.M. Haule, New York: Palgrave Macmillan.
- Solska E. (2017), *Dyskurs rozszerzony w trybie konfraktycznym. Inne wizje historii, alternatywne warianty historiografii* [w:] *Historie alternatywne i konfraktywne. Wizje – narracje – metodologia*, red. E. Solska, P. Witek, M. Woźniak, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, s. 11–33.
- Tait T. (2011), *The Stranger's Child by Alan Hollinghurst – Review*, „The Guardian”, 17.06, <https://www.theguardian.com/books/2011/jun/17/strangers-child-alan-hollinghurst-review> (dostęp: 2.12.2017).
- Vlitos P. (2017), *Homosexualising the Novel: Alan Hollinghurst, Ronald Firbank and The Swimming-Pool Library* [w:] *Sex and Sensibility in the Novels of Alan Hollinghurst*, red. M. Mathuray, London: The Palgrave Macmillan, s. 16–34.
- Więckowska K. (2014), *Haunted by James: Alan Hollinghurst's The Line of the Beauty and the Politics of the Secret* [w:] *Henry James Goes to War*, red. M. Buchholtz, G. Konecniak, Frankfurt am Mein: Peter Lang, s. 145–154.
- Winckelmann J.J. (2012), *Dzieje sztuki starożytnej*, tłum. T. Zatorski, Kraków: Universitas.