

JAN POTKAŃSKI Uniwersytet Warszawski

## MĄDROŚĆ CIAŁA EROS I SUBLIMACJA W POEZJI JANUSZA PASIERBA

*Błażejowi Warkockiemu, dziękując za „Dezorientację”*

### Przemilczenia interpretacji

Wydaje się, że w przeciwieństwie do utworów literackich, które mogą być celowo konstruowane jako zagadka dla czytelnika, artykuły naukowe powinny przemawiać wprost, jak najklarowniej prezentując sens założony przez autora. Nie zawsze jednak ten ideał zostaje spełniony, mimo oczekiwanej pomocy recenzentów i redaktorów. Niekiedy taki niedoskonały dyskurs to w istocie mowa ezopowa – gdy treść, którą można z tekstu wyczytać po zastosowaniu hermeneutyki właściwej lekturze utworów literackich, wydaje się z jakiegoś punktu widzenia kontrowersyjna. Bez znajomości szczegółów procesu twórczego trudno wtedy rozstrzygnąć, czy chodzi o ezopowość świadomą (badacz wie, co ukrywa, sugerując tylko), czy raczej nieświadomą (autor wypiera tę treść jak Freudowski neurotyk – wyjawiając ją zarazem nie wprost za pośrednictwem symptomatycznych osobliwości swojego tekstu). W obu przypadkach chodzi jednak o treść obiektywnie tę samą, można ją zatem rozważać w oderwaniu od spekulacji na temat stopnia uświadomienia jej sobie przez autora.

Wyjątkowo interesującym przykładem artykułu literaturoznawczego, który zdaje się znaczyć raczej na sposób literatury niż dyskursu naukowego, jest według mnie szkic Wojciecha Kudyby *Nagość księdza. „Poezja kapłańska” jako dyskurs mniejszości?* opublikowany w monograficznym numerze „Tekstów Drugich” zatytułowanym *Ślady płci*<sup>1</sup>. Stanowi on zasadniczo interpretację wiersza Janusza Pasierba *Écorché*<sup>2</sup> i polemika z jego wcześniejszą recepcją. Przywołanie *gender studies* w pierwszym akapicie sugeruje, że autor przynajmniej częściowo był świadom kontekstu, w którym ukaże się jego szkic – otwierające numer wprowadzenie Anny Nasiłowskiej nosi tytuł *Kłopoty z genderem*, następujący po nim artykuł Germana Ritza – *Gender studies dziś*. Prymarym znaczeniem słowa „mniejszość” wydaje się w numerze – już

<sup>1</sup> W. K u d y b a, *Nagość księdza. „Poezja kapłańska” jako dyskurs mniejszości?* „Teksty Drugie” 2008, nr 5.

<sup>2</sup> Wszystkie utwory poetyckie J. S. P a s i e r b a cytuję według wydania: *Wiersze zebrane*. T. 1–4. Pelplin 2021. Dalej do tej edycji odsyłam skrótami P. Liczba po łączniku wskazuje numer tomu, kolejna – numer strony.

po spojrzeniu na spis treści – mniejszość seksualna: Piotr Oczko przedstawia *Przyczynek do „archeologii” gay studies w Polsce*; Piotr Seweryn Rosół – *Masochistyczną homohistorię*; Wojciech Śmieja analizuje stosunek Boya do homoseksualizmu; Claudia Schoppman – los lesbijek w narodowym socjalizmie; Mateusz Skucha – teorię *queer*.

Otwierający tytuł szkicu Kudyby rzeczownik „nagość” (stanowiący cytat z omawianego wiersza) włącza artykuł w tę serię rozważań o ciałach naznaczonych seksualnością. Problematyce poruszanej przez Kudybę bliskie są zwłaszcza rozważania Skuchy, który analizuje spojrzenie podmiotu lirycznego na posągowo piękne nagie męskie ciała<sup>3</sup>. Także Pasierb i za nim Kudyba piszą o patrzeniu na męskie ciało, choć z odwrotnej perspektywy: u nich podmiot wiersza jest oglądanym, nie oglądającym, a zachwyt nad pięknem mięśni ustępuje wstydom wystawienia na cudze spojrzenie. Skucha mocno osadził swój artykuł we wcześniejszych badaniach, zwłaszcza gwiazdy numeru – Germana Ritza, nie trzeba więc zakładać, że Kudyba znał szkic kolegi z łamów „Tekstów Drugich”, żeby pouczająco zestawić oba artykuły. Co w synchronii numeru wygląda jak dialog, da się z łatwością wytłumaczyć nawiązaniem do wspólnych źródeł – przez Skuchę przywoływanych jawnie, przez Kudybę wykorzystywanych skrycie, być może nieświadomie.

Autor *Nagości księdza* wyczytuje z interpretowanego wiersza odkrycie przez jego podmiot własnej inności czy wręcz nienormalności prowadzącej do wyszydzenia i odrzucenia przez innych, do kolektywnej opresji. Zgodnie ze wstępną deklaracją metodologiczną jest to bliskie rozważaniom o wykluczeniach badanych w ramach *gender studies* – np. o wykluczeniu ze względu na orientację homoseksualną. Kudyba czyni jednak tę analogię bardzo abstrakcyjną, nie zastanawia się nad seksualnością swojego bohatera. Przytacza wprawdzie opinię Pasierba, że antyklerykalizm może być formą rasizmu, wobec czego samo kapłaństwo stanowiłoby alienującą obcość, ale nie rozwija tego wątku, sugerując ogólniejszy sens – nader, jak przyznaje, enigmatyczny: „nad *Écorché* unosi się aura interpretacyjnej nierozstrzygalności”<sup>4</sup>. Odmienne zakomponowana, choć co do zawartości bardzo podobna wersja tekstu, opublikowana pod tytułem *Obcy jest księdzem* w tomie *Wiersze wobec Innego*, kwestię antyklerykalizmu akcentuje wprawdzie mocniej, czyniąc ją puentą całości, nadal jednak zakłada wieloznaczność utworu:

Czy w lekturze *Écorché* może nam [...] pomóc charakterystyczna dla nowoczesnej humanistyki wrażliwość na tzw. dyskursy mniejszości, na zagadnienia kulturowej opresji wobec „odmienności”? Wydaje się, że tak. Ale wiersz stawia także pytanie, które nie należy do pytań wygodnych: „Czy antyklerykalizm bywa dziś postrzegany jako forma nienawiści wobec tych, których definiuje się jako innych?”<sup>5</sup>.

Można tę formułę czytać na zasadzie aluzji do figury kulturowej, często wyłączanie strukturalno-metaforycznej ekwiwalencji wykluczeń różnych mniejszości;

<sup>3</sup> M. Skucha, *Męski artefakt i tajemniczy poeta. Wokół teorii queer*. „Teksty Drugie” 2008, nr 5, s. 20–25.

<sup>4</sup> Kudyba, *op. cit.*, s. 143.

<sup>5</sup> W. Kudyba, *Wiersze wobec Innego*. Sopot 2012, s. 80. W podobnym duchu A. Pethe (*Poeta czasu otwartego. O wierszach ks. Janusza Stanisława Pasierba*. Katowice 2000, s. 237) pisze na temat „klerofobii” wśród uczniów czytających Pasierba.

zgodnie z lapidarnym ujęciem Agnieszki Graff: „gej, czyli Żyd”<sup>6</sup>. Fakt, że interpretowany przez Kudybę wiersz traktuje o ciele, sugeruje jednak silniejszy w nim związek wykluczenia kapłańskiego z wykluczeniami badanymi przez „nowoczesną humanistykę”, wręcz na wzór tożsamości „podwójnie wykluczonych”, takich jak Juliana Strykowski, który dziesięciolecia literackiego wyrażania tożsamości żydowskiej zwięździł coming outem homoseksualisty<sup>7</sup>. Jest zresztą w dorobku pisarza dzieło bliskie, przynajmniej na poziomie wyobrażeń, poezji Pasierba – historyka sztuki zapełniającego tomiki ekfrazami klasycznych dzieł<sup>8</sup>. To dłuższe opowiadanie pod tytułem *Tommaso del Cavaliere*, przedstawiające relacje Michała Anioła z młodym i pięknym uczniem. Można je uważać za preludeum do coming outu w ścisłym znaczeniu – więź dojrzalego twórcy z młodzieńcem ma z pewnością charakter homoerotyczny, pragnienie nie zostaje jednak wyrażone wprost, tylko zaszyfrowane w niejasnych afektach. Z kolei literacki *coming out* Strykowskiego *sensu stricto* – osadzone po części w scenerii izraelskiej opowiadanie *Milczenie* (1993)<sup>9</sup> – znajduje paralelę w niepozabawionych erotycznego napięcia reportażowych wierszach Pasierba z Ziemi Świętej pomieszczonych w tomie *Doświadczenie ziemi* z 1989 roku.

Ani wiersz Pasierba, ani szkic Kudyby nie podpowiadają, o jaką konkretnie „mniejszość” czy „odmienność” w nowoczesnym sensie mogłoby ich autorom chodzić. W „nowoczesnej humanistyce” zainteresowanej dyskursami mniejszości standardową procedurą jest deszyfracja fragmentów enigmatycznych przez odniesienie ich do szerszego kontekstu twórczości pisarza, do jego biografii lub konwencji występujących w jego kulturowym otoczeniu. Kudyba sięga po te techniki w bardzo ograniczonym zakresie. Interpretuje wiersz z debiutanckiego tomiku (*Kategoria przestrzeni*, 1978) 30 lat po jego opublikowaniu i 15 lat po śmierci Pasierba, ale poza tym z jego bogatego dorobku przywołuje zwięźle tylko jeden wiersz i dwa eseje. Z biografii wymienia zaledwie elementarne, nagie tożsamości (ksiądz, historyk sztuki). Z otoczenia kulturowego – pojedyncze wiersze (Herberta i Krynickiego) oraz koncepcje filozofów (Sartre’a, Lévinasa). Krytykuje natomiast obszernie poprzedniczki na niwie interpretacji *Écorché* – Aleksandrę Pethe i Ewę Sykułę – głównie za zbyt mocne powiązanie interpretacji tego konkretnie wiersza z resztą twórczości (poetyckiej i naukowej) Pasierba jako poety i historyka sztuki sakralnej<sup>10</sup>. Ponieważ jednak

<sup>6</sup> A. Graff, *Gej, czyli Żyd*. „Gazeta Wyborcza”. Na stronie: <http://lewica.pl/?id=10994> (data dostępu: 30 IV 2022). Zob. też A. Ostojski, *Żydzi, geje i wojna cywilizacji*. Na stronie: <https://wiadomosci.wp.pl/zydzi-geje-i-wojna-cywilizacji-6036370438455937a> (data dostępu: 30 IV 2022). W twórczości Pasierba nie brakuje odniesień do antysemityzmu i Zagłady – zob. np. wiersze „*Mojżesz*” Chagalla, *Cmentarz żydowski w Pradze*, *Pomnik deportowanych w Paryżu*, *Yad Vashem, macewa*. Zob. też J. Bednarek, „*My jesteśmy Żydami bardziej*”. (O pochodzeniu rodziny). W zb.: *Dezorientacje. Antologia polskiej literatury queer*. Wstęp, wybór, oprac. A. Amenta, T. Kaliściak, B. Warkocki. Warszawa 2021, s. 877–878.

<sup>7</sup> Zob. J. Potkański, *Ziemia Strykowskiego*. W zb.: *Pisarze polsko-żydowscy XX wieku. Przybliżenia*. Red. M. Dąbrowski, A. Molisak. Warszawa 2006.

<sup>8</sup> Zob. Pethe, *op. cit.*, s. 32–44.

<sup>9</sup> J. Strykowski: „*Sklonny do miłości jak nikt spośród kiedykolwiek urodzonych*”. (*Tommaso del Cavaliere*). W zb.: *Dezorientacje*; „*Wiele rzeczy umiesz doskonale, ale najlepiej potrafisz milczeć*”. (*Milczenie*). W zb.: jw.

<sup>10</sup> Kudyba, *Nagość księdza*, s. 143–145.

głównym przedmiotem krytyki jest wczytywanie przez badaczki w wiersz ważnych (jak skądinąd wiadomo) dla Pasierba treści religijnych, stoi ona w pewnej sprzeczności z hipotezą, że jego mniejszościowe piętno miałyby stanowić kapłaństwo w oczach antyklerykałów – wtedy przecież skojarzenia z cierpiącym Chrystusem bądź ze św. Bartłomiejem-męczennikiem byłyby całkiem na miejscu.

Niespójności dyskursu Kudyby i krytyka dotychczasowych interpretacji bez przedstawienia dostatecznie wyrazistej własnej wersji sprawiają wrażenie, jakby badacz nie chciał powiedzieć o swoim bohaterze zbyt wiele. To ryzykowna hipoteza w przypadku tekstu naukowego, który winien wszak dążyć do prezentacji możliwie najszerszej wiedzy, lecz dodatkowo usprawiedliwia ją rzut oka na szkic Kudyby o *Kamieniu pełnym pokarmu* Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, także zamieszczony w *Wierszach wobec Innego*<sup>11</sup>. Kudyba pisze o odzywającym się w wierszu Erosie (wielokrotnie), o historii miłosnej, relacji dwóch osób, pożądaniu, kochankach. Radykalnie jednak dekontekstualizuje tę miłosną pasję, milcząc o utworach Tkaczyszyna-Dyckiego przedstawiających wprost – albo w bardzo czytelnych aluzjach – relacje homoseksualne. „Niskie” figury erotyki naznaczonej epidemią AIDS i męską prostytutką zastępuje „kosmiczną epifanią” i „sakralną adoracją” z odniesieniem do *Pieśni nad Pieśniami*. Szkic ukazał się w roku 2012 i cytuje wybór wierszy poety z roku 2009, traktuje zatem o poecie powszechnie znanym (dwukrotnie wyróżnionym nagrodą „Gdynia”, a raz nagrodą „Nike”), nie wchodzi tedy w rachubę nieporozumienie wynikające z niedoczytania kontekstów. Tezy Kudyby sprawiają raczej wrażenie Freudowskiego *Verneinung* – wyrażania tego, co się wie, w formie zaprzeczonej. Fakt, iż autor w taki właśnie sposób przywołuje samego Freuda, usprawiedliwia to zestawienie:

Motyw snu – lokujący obecność Erosa w nieświadomości (podświadomości) – kieruje w stronę teorii Zygmunta Freuda, wydaje się jednak, że Dycki sytuuje swój utwór na antypodach Freudowskich koncepcji. *Libido* nie staje się w analizowanym wierszu źródłem kultury. Wręcz przeciwnie: wydaje się częścią czystej natury i to w jej obszar wprowadza ludzi, dając im we władanie żywe łąki. Nie otwiera też – jak u Freuda – źródła cierpienia. Eros współczesnego poety nie pochodzi, jak u stoików i freudystów, z podziemnego domu nocy – nie przynosi nieszczęścia, rozpaczy i śmierci. Tym bardziej wydaje się odległy od ujęć postmodernistycznych – nie chce być, jak u Bataille’a, konstytutywną dla człowieka sprzecznością, symptomem rozdarcia całego bytu. Przeciwnie – jest wyłącznie tym, który spaja. Powtórzmy: *Kamień pełen pokarmu* wydaje się rewersem wspomnianych wyżej koncepcji erotycznej relacji. Mówi nie o rozdarciu, lecz o dopełnieniu – o Erosie zachwyty i radości. Krajobraz utworu przypomina mityczną Arkadię<sup>12</sup>.

Żaden systematyczny czytelnik Tkaczyszyna-Dyckiego chyba nie uwierzy, że jego erotyka to radosna Arkadia bez rozdarcia, nieszczęścia i śmierci<sup>13</sup>. Kudyba nie polemizuje z tym oczywistym alternatywnym ujęciem, nie tyle więc proponuje interpretację konkurencyjną, ile manifestuje sprzeciw wobec treści wynikających z lektury poety bez tej ostentacyjnej antyfrazy.

<sup>11</sup> Kudyba, *Wiersze wobec Innego*, s. 131-138.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 136.

<sup>13</sup> E. Tkaczyszyn-Dycki, *[Wybrane wiersze]*. W zb.: *Dezorientacje*.

## Poeta i chłopcy

Czy reinterpretację też Kudyby, narzucającą się przy lekturze szkicu o Tkacyszynie-Dyckim, dałoby się naśladować, czytając szkic o Pasierbie, tak by wypełniła jego miejsca niedookreślone? Czy enigmatyczną metonimię z dyskretną sugestią skorelowanej z nią metafory – usytuowanie tekstu o Pasierbie obok artykułów o homoseksualności w literaturze i opatrzenie go wstępem wzmiankującym analogie łączące twórczość księdza z literaturą mniejszości – można skondensować do klarownego pytania o homoseksualność podmiotu wierszy Pasierba? Przyjrzyjmy się z tej perspektywy wierszowi *San Sebastiano*:

święty Grzegorz Wielki odprawiając msze  
na grobie świętego Sebastiana  
zobaczył bielszego niż śnieg anioła  
który mu posługiwał przy tej straszliwej ofierze  
*in hoc tremendo sacrificio* głosi łacińska tablica  
i mówił że jest to miejsce najświętsze  
bo ukryta tu jest tajemnica: win odpuszczenie  
blask i światłość wieczysta radość nieustanna  
wysłużył to wszystko męczennik Chrystusa Sebastian

brazowy franciszkanin błyskając szkiełkiem i okiem  
tłumaczy brazowemu chłopcu w białych szortach  
treść tablicy obok ołtarza Świętego  
gdzie Grzegorz widział białego anioła  
mówiącego o radości i świetle  
*si non è vero è ben trovato* mówi sceptyczny zakonnik  
chłopiec słucha a Święty umiera  
z twardym blaskiem na ciężkiej czuprynie  
z cieniem zarostu na młodzieńczych wargach  
nie jak dworski dygnitarz i wyższy wojskowy  
ale tak jak się powinno umierać: z miłości –  
przyznając rację Berniniemu aniołom legendzie [P-2 334]

Wers ostatni to chyba aluzja do słynnej *Ekstazy świętej Teresy* – skandalizującej z racji ukazania doznania mistycznego na wzór kobiecego orgazmu. Istnieje wprawdzie przedstawienie św. Sebastiana autorstwa Giovanniego Berniniego, nie ma jednak w nim anioła podobnego do tego z *Ekstazy*<sup>14</sup>, choć ujęcie postaci obojga świętych wydaje się podobne – w wierszu zaś aniołowie pojawiają się trzykrotnie (co może korespondować z licznymi ujęciami pięknych aniołów w twórczości Berniniego). Zamiana św. Teresy na św. Sebastiana sugeruje przejście z uniwersum heteroseksualnego do homoseksualnego: św. Sebastian to wszak jedna z „gejowskich ikon”<sup>15</sup>. Dla bywałego w świecie ks. Pasierba rozbudowanym tłem mógł być debiu-

<sup>14</sup> Zob. J. S. Pasierb, *Ekstaza świętej Teresy* (P-1 309):

to co w zamiarach nieba  
jest młodzieńczym uśmiechem anioła  
dochodzi na ziemię  
jak cios przeszywający nam serce

<sup>15</sup> Zob. F. Double, *Saint Sebastian as a Gay Icon*. „Art UK”. Na stronie: <https://artuk.org/discover/stories/saint-sebastian-as-a-gay-icon> (data dostępu: 30 IV 2022).

tancki film Dereka Jarmana *Sebastian* – jedno z założycielskich dzieł kina homoseksualnego<sup>16</sup>; tym bardziej że często odwiedzający Rzym historyk sztuki zainteresował się też zapewne *Caravagiem* Jarmana, zaprezentowanym dwa lata przed ukazaniem się tomu *Wnętrze dtoni* (1988), w którym znalazł się utwór *San Sebastiano*. Mistrzowi z Mediolanu Pasierb poświęcił w tymże tomie wiersz *Caravaggio na Malcie*.

Napięcie erotyczne między zakonnikiem a chłopcem w białych szortach zostało uwznioślone przez kontekst religijny, ale inaczej niż w metafizycznych interpretacjach Erosa u Kudyby – nie zostaje wymazane<sup>17</sup>; można się wręcz u Pasierba dopatrywać pewnej ironizacji figur religijnych przez (homo)erotykę, której „winę” odpuszczono. Jawną ironią posługuje się wiersz *Akademizm*:

nie tylko brodaci artyści w tużurkach  
lecz i strażacy paryscy pompierzy  
tworzyli wzniosłą sztukę akademii

gwizdząc na przeciągi tę zmore stulecia  
rozdziani do rosółu stawali na podium  
nad kostkami widać było odcisnięte troczki

pod białą skórą drętwiały im mięśnie  
gdy przybierali heroiczne pozy  
na tle pąsowych kotar ze złoconą frędzlą

tłumiąc wesołość chwyтали kumpli za szyję  
i wtedy byli świętą legią Teban  
bronili także Termopil

na co dzień gasili pożary  
więc i na płótnie rzadko je wzniecali  
choć gorsowane damy w tunikach westalek  
gęstym wzdychaniem syciły żar święty  
więcej w tym Winckelmana było niż płomienia [P-3 138]

Utwór, aczkolwiek żartobliwy, nie jest trywialny. Po pierwsze, wskazuje na dwuwarstwowość sztuki: pod jej oficjalnym obliczem (brodaci artyści w tużurkach) kryje się jej cielesna, umięśniona „nieświadomość”. Homosocjalność („chwyтали kumpli za szyję”) dominuje w tej nieświadomości nad pożądaniem heteroseksualnym – starannie odziane damy próżno czekają na podniecenie nagich herosów. Trudno jednak uwierzyć, że zainteresowany środowiskiem rzymskim historyk sztuki mógł nie wiedzieć o homoseksualności Johanna Joachima Winckelmana<sup>18</sup>,

<sup>16</sup> Zob. J. R. Ellis, *Derek Jarman's Angelic Conversations*. Minneapolis, Minn., 2009, s. 30–47. W dzienniku *Obrót rzeczy*. Rok 1991 (Pelplin 2002, s. 22) J. S. Pasierb pisze o filmie *The Garden* Jarmana.

<sup>17</sup> Nie zgadzam się zatem z teorią M. Borkowskiej (*Modlitwa, słowo i sztuka w poezji* ks. Janusza St. Pasierba. Lublin 2003, s. 35–39, 50–54), że topika miłosna ma u Pasierba zawsze sens mistyczny.

<sup>18</sup> Zob. A. Potts, *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History*. New Haven – London 2000, s. 201–209. – W. Davis, *Queer Beauty: Sexuality and Aesthetics from Winckelmann to Freud and Beyond*. New York 2010.

tradycyjnie więc homosocjalność wchodzi w dialektyczną relację z homoseksualizmem<sup>19</sup>. Pokrewne ujęcie dualizmu sztuki widać w *Estetyce grupy Laokoona*:

bez węzy  
to by były nudne  
akademickie akty  
stojące na baczność [P-2 329]

Estetyka pięknych ciał to za mało – trzeba do nich dodać węże: być może symbol nieświadomości, może biblijnie – grzechu, a może wręcz falliczny (w tym sensie, także wypełniając miejsca niedookreślenia *Akademizmu*, można zobaczyć węże strażackie). Bardziej współczesna muskularna, młodzieńcza homosocjalność (choć nie bez antykizującego skojarzenia z walkami gladiatorów) przyjmuje tymczasem w wierszu *gra* kulturowo typową postać meczu piłki nożnej:

w telewizji boisko z zieloną murawą  
wybiegają gracze w kolorowych strojach  
gladiatorzy epoki muskularnie młodzi  
[ . . . . . ]  
sędzia w czarnym kostiumie jak Hamlet  
pod pachą trzyma białą piłkę  
jej czarne oczodoły patrzą nieruchomo  
słysząc gwizdek i rozpoczyna się gra [P-2 230]

Tym razem symbolem fallicznym wydaje się gwizdek, choć jak w analizowanym przez Kudybę utworze *Écorché* istotną rolę odgrywa także spojrzenie, tu – zmaterializowane w piłce.

*Akademizm* wygląda jak ekfrazja wstępnych ujęć filmu pornograficznego z wystawną homoseksualną orgią. Nie jest to jednak typowa postać erotyzmu Pasierba. Dominuje w nim prosty i raczej dyskretny voyeuryzm – spojrzenie na męskie, a zwłaszcza chłopięce ciało, żywe lub uwiecznione w sztuce<sup>20</sup>. Najbardziej winkelmannowskie są u Pasierba ekfrazy klasycznych rzeźb, takich jak *Apollo Sauroktonos* (jaszczurka to być może znów symbol falliczny):

płynny wdzięk obojga  
chłopca i jaszczurki  
złotawy marmur i klejnot zielony  
kuszą siebie wzajem  
(*Sauroktonos*, P-2 197)

Na szczególną uwagę zasługują przedstawienia rzeźb fragmentarycznych, struk-

<sup>19</sup> Zob. B. Warkocki, *Homo niewiadomo. Polska proza wobec odmienności*. Warszawa 2007, s. 91–97.

<sup>20</sup> Zob. R. Cieślak, *Cielesne gry wzrokowe. Estetyczne aspekty tematu homoerotycznego w poezji polskiej XX wieku*. W zb.: *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*. Red. G. Borkowska, L. Sikorska. Warszawa 2000, s. 319–327. – E. Pasewicz: *Autobus czerwony*. W zb.: *Dezorientacje; Porno*. W zb.: jw. Pisząc później w innym artykule o Pasierbie, R. Cieślak (*Jak patrzy poeta? Technika widzenia w twórczości Janusza St. Pasierba*. W zb.: *Szkice o twórczości Janusza St. Pasierba*. Red. R. Cieślak, P. Urbaniński. Szczecin 2006) nie odwołuje się jednak do własnych obserwacji na temat spojrzenia homoseksualnego.

turalnie korespondujące z dyskursem tylko częściowo ujawniającym homoseksualne pożądanie (na równi u Pasierba i u Kudyby):

pień ciała  
 pozbawiony korzeni i konarów rąk  
 nieuwieńczony czołem jak korona  
 mięśnie jak słoje opisują piersi  
 są tylko usta  
 zamknięte  
 jak czułość  
 (tors, P-2 177)

tors  
 tyrs  
 pień  
 główny ład ciała i drzewa  
 bez gałęzi i śpiewu  
 bez pamięci i ruchu  
 kadłub  
 bezbronny jak tarcza  
 kiedy jest tylko ciało  
 brzuch piersi  
 plecy i pośladki  
 ugodzony przez śmierć  
 nie można mniej być  
 i bardziej ocaleć  
 (torso, P-2 216)

Oprócz ekfraz autentycznych starożytnych rzeźb pojawiają się u Pasierba „żywe obrazy”, w których antyczny temat wciela się we współczesnego młodzieńca:

chłopiec gra na flecie słuchaj wątlej nuty  
 może właśnie umiera ostatni Apollo  
 (Forum Romanum, P-1 186)

chłopiec gra na flecie  
 w pandemonium miasta  
 dziecinny Orfeusz  
 obdarza świat wiałą melodią początku  
 (fletnista, P-2 178)

Flet to przypuszczalnie kolejny symbol falliczny, wprost taka identyfikacja pojawia się jednak u Pasierba w nieco innym kontekście:

wysokie fallusy w muzeum  
 z Wysp Salomona  
 ozdobione białymi krzyżami  
 okazały się bębniami śmierci  
 ich dźwięki towarzyszą pogrzebom  
 rytm zapłodnienia  
 jest rytmem agonii  
 (bębny, P-2 184)



Kultura „dzikich” z Wysp Salomona może być jawnie zseksualizowana (jak u Bronisława Malinowskiego kultura Trobriandów), europejski antykizujący klasycyzm sublimuje, ale treść pozostaje podobna: powiązanie falliczności z muzycznym dźwiękiem i ze śmiercią. To drugie realizuje opisywany przez Ritza model modernistycznej homoseksualności, w którym powiązanie jej ze śmiercią jest sposobem przeżywania pożądania jako grzesznego czy zakazanego. W *czytance starożytnej* Pasierb przedstawia ten model obszernie i niemal wprost, nieco wprawdzie chowając się za tematem mitologicznym, lecz nawiązując też – już poza nim – do nowożytnych praktyk cenzorskich i sugerując nieskuteczność pełnej sublimacji w sztuce:

Hyakintos  
młody księżę spartański  
zapewne jeden z tych chłopców  
o których by Platon jak o Charmidesie  
pisał

najpierw pokochał Hyakintosa  
poeta Tamyris  
potem bóg Apollo  
posłużył się muzami  
nie jak myślicie żeby uwieść chłopca  
lub skierować do jakiejś szkoły artystycznej  
lecz by się pozbyć rywala

panny rozwścieczone  
oślepiły poetę  
pozbawiły głosu  
zakaz dźwięku jeszcze nie wchodził w rachubę  
Apollo  
nie cieszył się długo  
odebrał mu chłopca  
wiatr zachodni  
gdy zabił go dyskiem  
podczas zawodów lekkoatletycznych  
ciemniało niebo w szafirowych oczach  
nierozumiejących życia ani śmierci  
ni zawilości uczuć  
osób dorosłych

w boskoludzkim łańcuchu [P-4 58]

Tym razem nie ma wprost mowy o instrumentach muzycznych, należą one jednak do standardowych atrybutów Apollina (jest u Pasierba „Apollo zbrojny w lirę” *⟨Natchnienie poety, P-1 210⟩* i *Apollon Kitharodos* – fałdy jego szaty „brzmia głośniejsze niż struny kitar” *⟨P-2 81⟩*). Występuje za to „głos” – w kontekście poezji starożytnej może być on dosłownie głosem śpiewaka, zrekontekstualizowany w nowoczesności staje się zaś metaforą fonocentrycznej siły poetyckiego talentu<sup>21</sup>. On

<sup>21</sup> Zob. np. J. Gutorow, *Niepodległość głosu. Szkice o poezji polskiej po 1968 roku*. Kraków 2003.

także nieraz wiąże się ze śmiercią, jak u Hegla w analizie Giorgia Agambena<sup>22</sup>: „głos chłopca który utonął” (*Bracia Karamazow*, P-2 255)<sup>23</sup>. Znamienne, że narzędziem cenzury tłumiącej homoseksualny głos są postaci kobiece (panny-muzy).

Nie zawsze chłopięca muzyczność jest u Pasierba jawnie falliczna, jak wtedy, gdy chodzi o dźwięk fletu lub bębna:

trochę dymu wisi w powietrzu  
jak temat jazzowy  
grany z gwałtownym smutkiem  
przez chudego chłopca  
na ustnej harmonijce  
(*kasztany*, P-2 171)

w powietrzu chłód czysty  
i mała muzyka  
trzech chłopców powtarza kilka taktów  
(*pożegnanie*, P-1 180)

W uporządkowaniu tej struktury erotycznej może pomóc odwołanie do teorii. Jacques Lacan w toku seminarium o lęku przedstawia schemat korelujący wyobraźniowego fallusa i cztery obiekty popędów częściowych – dwa urojeniowe, czyli spojrzenie i głos („urojeniowe” z racji prominentnej roli w psychozach) oraz dwa preedypalne: oralny i analny<sup>24</sup>. Spojrzenie podmiotu zachwycone chłopcem lub muskularnym ciałem to standardowy element wyobrażeń homoseksualnych analizowanych przez Ritza i jego następców. W młodzieńczym wspomnieniu podmiotu Pasierba takie spojrzenie nabiera charakteru inicjacji, rozpoznania własnego pragnienia:

mógł to być lipiec albo wczesny sierpień  
rok czterdziesty piąty wybuchnął upałem  
ogłuszało mnie właśnie moich lat szesnaście  
hucząc jak wojna która się kończyła  
[ . . . . . ]

jest po południu niedziela nad rzeką  
z gromadką dzieci oglądam rosyjskich żołnierzy  
kobietę i dwóch mężczyzn  
młodszy nagły pławi w rzece konia  
który się cofa i wciąż staje dęba  
ciało nie tknięte słońcem pod mundurem  
wyzwolone spod barwy ochronnej zieleni  
błyszczą jak biały muskularny kamień  
nieskaleczony rdzawym dżutem wojny

<sup>22</sup> G. Agamben, *Language and Death: The Place of Negativity*. Transl. K. E. Pinkus, M. Hardt. Minneapolis, Minn., 1991, s. 41–48.

<sup>23</sup> Por. J. S. Pasierb, *dawne muzeum laterańskie* (P-4 59): „Antinous jako Vertumnus” – Antinous to, jak wiadomo, młody kochanek cesarza Hadriana, deifikowany przezeń, gdy utonął. Poza ekfrazą starożytnego posagu jest być może w intertekstualnym tle wiersza odniesienie do *Pamiętników Hadriana* M. Yourcenar (polski przekład: 1961).

<sup>24</sup> J. Lacan, *Anxiety: The Seminar of Jacques Lacan: Book X*. Transl. A. R. Price. Cambridge 2014, s. 294.

jak rzeźba czekająca by ją wznioł ku niebu  
 łuk triumfalny ledwo gotowy w połowie  
 (neoklasycyzm, P-1 244)

Od widoku, choć wystylizowanego – zgodnie z tytułem – jak na klasycystycznym obrazie, nie czuć akademickiego chłodu. Koń stający dęba wydaje się symbolem erekcji, całość – jako scena wojenna przedstawiająca żołnierzy – podszyta jest, jak często w tej poezji, przemocą. Obok intersemiotycznego odesłania do malarstwa (np. *Kąpieli czerwonego konia* Kuźmy Pietrowa-Wodkina) można się w niej doszukiwać odwołań do twórczości Iwaszkiewicza jako klasyka homoerotycznych spojrzeń – nie brak w niej scen pławienia koni i męskiej nagości w kąpiel<sup>25</sup>.

W typowych u Pasierba ujęciach obiekt erotycznej obserwacji nie odpowiada własnym spojrzeniem, nie nawiązuje *stricte* seksualnej interakcji. Odwzajemnienie jest asymetryczne, jak w *Argonautach Zachodniego Pacyfiku*: zamiast zaproszenia do zacieśnienia kontaktu (flirtu *sensu stricto*) podmiot otrzymuje głos, czyli szansę sublimacji w poezji, zamiast wytrysku spermy – strumień dźwięków tworzących melodię, do której może dopisać słowa; scena erotyczna przechodzi w metapoetycką, chłopiec staje się muzyką. Wątle są tu powiązania z popędami preedypalnymi, kojarzącymi się z homoseksualną praktyką spółkowania w ścisłym znaczeniu: analność sprowadza się do obrazu pośladek w cytowanym wcześniej wierszu *torso*, oralność – do wyobrażeń gry na flecie. Zablokowanie prostej realizacji pożądania przez kulturowo wymuszoną sublimację prowadzi do *passage à l'acte* – odreagowania w przemoc. Obrazy stosunku seksualnego pojawiają się zatem u Pasierba mimo sublimacji, naznaczone są jednak – jak u Iwaszkiewicza w analizie Ritz<sup>26</sup> – agresją jako litotą i metonimią śmierci, a niekiedy samą śmiercią:

Przez noc gorącą aż po świt  
 nie widzą siebie tylko słyszą  
 jak serca duszą się od krwi  
 jak jęczą ciała tak związane

nie wiesz nienawiść czy też miłość  
 że nie rozwiązać ani rozciąć  
 (Jakub i Anioł, P-4 73)

nóż otwiera  
 brunatną skórę jak korę  
 dłoń wchodzi w ranę  
 różową i w ściegna

Apollo poznaje Marsjasza  
 głębiej niż Hiacynta

<sup>25</sup> Podobieństwo można dostrzec choćby w cyklu J. Iwaszkiewicza *Pławienie koni* z tomu *Kragły rok* (w: *Wiersze*. T. 2. Warszawa 1977): „zrzucę ubranie / będę zupełnie nagi / siądę na konia / i wjadę w wodę / [...] / Józio i Janek / [...] / pomkniemy / nadzy / mokrzy / mocni” (s. 371); „Pławię konie z chłopakami” (s. 372); „nagie plecy chłopca / co czyta moją książkę / na trawie” (s. 375). Zob. też Cieślak, *Cieleśne gry wzrokowe*, s. 319–320.

<sup>26</sup> G. Ritz, *Eros i sublimacja u Jarosława Iwaszkiewicza*. Przeł. A. Kopaćki. „Teksty Drugie” 1994, nr 1, s. 31–35.

Marsjasz doznaje  
wejścia bóstwa  
w ludzkie ciało

ból  
jest ostrzejszy od struny  
głośniejszy  
niż ryk cierpienia

(poznanie, P-2 131)

Wiersz o Marsjaszu bezpośrednio łączy homoerotyczny wątek twórczości Pasierba z analizowanym przez Kudybę utworem *Écorché* – w obu wszak chodzi o obdarcie ze skóry; Kudyba wprost zresztą przywołuje jako kontekst wiersz Herberta *Apollo i Marsjasz*, nie rozwija jednak tego skojarzenia<sup>27</sup>. Wspomnienie Hiacynta jasno wskazuje, że penetracja nożem stanowi hiperbolę penetracji konwencjonalnie seksualnej, penilem, i równocześnie sublimacji w głosie (struny, ale także „ryku”)<sup>28</sup>. Zarazem jest to doznanie bóstwa, a więc dyskretne nawiązanie do chrześcijańskich inspiracji dzieła księdza-poety (jak krzyże na fallicznych bębnach). Poruszony wątek dopełnia w tym samym tomie wiersz *Pasolini*, akcentując nawiązanie powtórzeniem motywy struny:

dłaczego  
w czym imieniu  
umiera poeta  
dłaczego to musi odbywać się  
między nocą i morzem  
czemu niezbędna jest  
napięta struna grozy i żądz  
i ubity przy śmietniku  
piasek

dłaczego nie może być przy tym  
świateł i jedwabi

skąd ten wściekły głód  
skoro ziemia jest kobiecą piersią  
nabrzmiała od pokarmów

czy temat musi w końcu  
zmiażdżyć artystę

<sup>27</sup> Kudyba, *Nagość księdza*, s. 141. Zob. też *Apollo i Marsjasz*.

<sup>28</sup> Imię Hiacynt ma w historii polskiej homoseksualności dodatkowe znaczenie, pośrednio tylko związane z historią klasyczną – jest to bowiem nazwa akcji służb PRL wymierzonej w środowiska homoseksualne. Przeprowadzono ją w latach 1985–1987. Podpis pod wierszem Pasierba brzmi wprawdzie: „Neapol, 1 XII 1984 przy oglądaniu / *Apollo i Marsjasza* Ribery”, utwór ukazał się jednak w tomie *Koziorożec* z roku 1988, datowanie może więc dotyczyć samej inspiracji dla ekfrastycznej warstwy tekstu, a nie gotowego utworu wraz z zaszyfrowanym dodatkowym sensem (i być elementem tego szyfru). Zob. A. Selerowicz, „*Mamy dla księdza ciekawe zadanie*”. (*Kryptonim „Hiacynt”*). W zb.: *Dezorientacje*. Fragment powieści Selerowicza odnosi się do badań naukowych w Rzymie – zob. J. S. Pasierb, M. Janocha, *Polonica artystyczne w zbiorach watykańskich*. Warszawa 2000.

czy poecie nie wolno żyć  
ani umrzeć  
jak ludzie

dłaczego ostatnią pieszczotą jest nóż  
zatrzymany przez anioła na chwilę  
nad ciałem Izaaka [P-2 126]

Przywołując ten utwór na marginesie rozważań o również dotyczącym śmierci Piera Paola Pasoliniego *Zakatrupionym* Tadeusza Różewicza, Krystian Tomala sugeruje, że wiersz Pasierba to poetyckie uwznioślenie zamordowanego jako artysty – w przeciwieństwie do wersji Różewicza, która akcentuje tragizm homoseksualisty w jego seksualnej tożsamości<sup>29</sup>. To chyba zbyt daleko idące uproszczenie. Ginąc od noża, Pasolini ginie – jak sugeruje kontekst twórczości Pasierba i nazwanie narzędzia zbrodni „pieszczotą” – seksualnie (choć metaforycznie) spenetrowany, acz pierwotne założenia umowy z morderczym chłopcem zakładały raczej erotykę oralną (ziemia jako karmiąca pierś). Analogia z Izaakiem wpisuje śmierć poety w wyobrażenia biblijne, nie wymazuje jednak jej sensu erotycznego („żadzy”), lecz włącza go w „perwersyjny” splot homoerotyki z religią, konstytutywny dla wyobraźni Pasierba.

Jedną z – mówiąc językiem Gilles’a Deleuze’a<sup>30</sup> – linii ucieczki/ujścia z wizji poety mordowanego za homoseksualne pragnienie to model homoerotycznego podtekstu poezji po prostu, jako zwykłej sublimacji. Poeta dojrzały – a zarazem nauczyciel akademicki, jak podmiot Pasierba informuje: „ja sam kurcze blade jestem profesorem” (*długie popołudnie*, P-2 152) – widzi w pięknym chłopcu adepta swojej sztuki, zachwyty erotyczny sublimuje tedy w uczucia zbliżone do rodzicielskich, jednocześnie podmiot prawdopodobnie dostrzega w poetyckim „synu” obraz siebie z młodości<sup>31</sup>:

młody poeta w błyszczącym niebieskim dresie  
wybiega w ciemność by otworzyć brame  
nie boi się ludzi ani słów

ponieważ jest pewny młodości  
ponieważ wierzy w miłość  
ale stopniowo nawiedza go lęk  
i chłopiec w niebieskim dresie zostaje poeta  
(*Pino*, P-2 193)

<sup>29</sup> K. Tomala, „Nieżemsko piękna / we wszechświecie rana”. *Figura homoseksualisty w wybranych wierszach Tadeusza Różewicza*. „Rana. Literatura – Doświadczenie – Tożsamość” 2021, nr 1, s. 10.

<sup>30</sup> Zob. T. E. Lorraine, *Lines of Flight*. W zb.: *The Deleuze Dictionary*. Ed. A. Parr. New York 2005, s. 144–146.

<sup>31</sup> Por. J. S. Pasierb, *karnawał* (P-2 245):

dzieciaki całują się z rozpacziwą czułością  
która o sobie wie że nic nie może  
jestem tu znowu tak samo samotny  
jak byłem za młodu  
[...] jest [...]  
i chłopiec przebrany za puszkę coca-coli  
więc już karnawał carne vale czas rozstania z ciałem

ten młody człowiek  
zajdzie wysoko  
kto tak umie słuchać  
żarliwa twarzyczka  
odżywiona nieźle  
zapatrzona w niebo  
zаслуchana w ziemię

komu palcem wskaże  
w zeszyście jak pisać  
Apollo zbrojny w lirę  
i w złotych sandałach  
odziany w ciężką  
purpurę cezara

(*Natchnienie poety*, P-1 210)

Można w tym widzieć homoseksualne rozwinięcie wizji Harolda Blooma – relacji poetyckiego prekursora i jego ucznia-efeba wzorowanej trochę na Freudowskiej relacji edypalnej syna z ojcem, nie do przesady jednak, jak Bloom klarował<sup>32</sup>. Alternatywna do freudowskiej interpretacja Blooma to ujęcie relacji mistrza i ucznia na Platoński wzór erastesia i eromenosa – rozwijana na styku współczesnych badań literackich i *gay studies*<sup>33</sup>. Wobec odwołania do erotyki *Charmidesa* w *czytance starożytnej* Pasierba zastosowanie tego modelu do lektury jego poezji nie będzie chyba nadużyciem, nawet jeśli nie pojawia się w twórczości księdza profesora bezpośrednio odniesienie do kanonicznego tekstu wczesnonowożytnej homoseksualności – *Uczty* pomienionego Platona<sup>34</sup>. Niemal wprost zdaje się o tym traktować wiersz pod znamienym tytułem *poeci i uczniowie*:

dla chrześcijanina poetycki pogląd  
na świat jest obowiązkiem

Newman

my poeci  
powiada Platon  
nie potrafimy iść drogą piękna  
żeby nie przyplątał się Eros

<sup>32</sup> H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*. Przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster. Kraków 2002, s. 20. Zob. też J. Potkański, *Andrzejewski: perwersje wpływu*. W zb.: *Lektury płci. Polskie (kon)teksty*. Red. M. Dąbrowski. Warszawa 2008, s. 262–267. – W. Korzeniak, *Dialog mistrz – uczeń. Relacje wychowawcze według ks. Janusza St. Pasierba*. W zb.: *Książd Janusz Stanisław Pasierb – człowiek dialogu*. Red. B. Wiśniewski. Wyd. 2. Pelplin 2016. M. Wilczek (*Książd Janusz Pasierb. Szkic do portretu*. Pelplin 2013, s. 23–24) wspomina natomiast: „Na powrót księdza Janusza Pasierba z jego podróży, na spotkanie z nim, na rozmowę czekało zawsze wielu ludzi, ale szczególnie niecierpliwie czekała na niego młodzież – studenci i klerycy. Dla wielu z nich był niekwestionowanym autorytetem, mistrzem i tak go nazywają po latach. [...] Poza wykładami były też spotkania księdza Pasierba z młodymi w jego domu”.

<sup>33</sup> Zob. np. *Who's Yer Daddy? Gay Writers Celebrate Their Mentors and Forerunners*. Ed. J. Elledge, D. Groff. Madison, Wis., 2012.

<sup>34</sup> Zob. G. Ritz: *Literatura w labiryncie pożądania. Homoseksualność a literatura polska*. W: *Niść w labiryncie pożądania. Gender i płć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*. Przeł. B. Drag, A. Kopaćki, M. Łukasiewicz. Warszawa 2002, s. 55 (przeł. A. Kopaćki); *Iwaszkiewicz, Breza, Mach*. W: *juw.*, s. 187 (przeł. A. Kopaćki).

my uczniowie  
 jak Łukasz z Kleofasem  
 ciągle pragniemy uciec  
 od koszmaru świętego miasta  
 gdzie umiera nasza nadzieja  
 nie możemy dojść  
 do wiosennego Emaus  
 żeby nie przyłączyła się do nas  
 ubrana podróżnie  
 idąca o wiele dalej  
 Miłość [P-3 237]

Znaczące wydaje się już samo motto z kardynała Johna Henry'ego Newmana – interpretowanego często jako homoseksualista, na tyle pospolicie, że mógł tak funkcjonować w wyobraźni Pasierba, nawet jeśli z perspektywy *stricte* biograficznej niektórzy jego homoseksualną orientację kwestionują. Z natchnienia Newmana prawdopodobnie wyrasta nie platoński już, a chrześcijański, lecz mimo tego podobny w wymowie do *poetów i uczniów*, wiersz *wizyta noworoczna*:

rzadko się zdarza  
 widzieć równocześnie  
 autora wiersz i temat

czytając pieśń nad pieśniami  
 rozdzierającej czułości  
 patrzyłem na zwyczajnego chłopca w okularach  
 co przy okrągłym stole grał z kumplami w karty  
 ani śladu kwitnących irysów czy jabłek granatu

Bóg jest zakochanym poetą  
 pomyślałem sobie  
 układa o każdym z nas  
 niepojęta dla reszty ludzi pieśń nad pieśniami [P-2 189]

Heteroseksualna perspektywa *Pieśni nad Pieśniami* została przez Pasierba śmiało podmieniona na homoseksualną (podmiot rodzaju męskiego patrzył na chłopca) w przeplocie z homosocjalną (chłopiec „grał z kumplami”).

Przywoływanie symbolicznych „przodków” w ramach orientacji to częsta figura konstytuowania bądź sygnalizowania własnej homoseksualności. Poza obecnymi we wcześniejszej omawianych tekstach Caravagiem, Winckelmannem i Pasolinim oprócz Platona i Newmana spośród ważnych w historii kultury i literatury homoseksualistów Pasierb wymienia Konstandinosa Kawafisa<sup>35</sup> i Federica Garcíę Lorcę, którego wiersz *Umarłem o świcie* w swoim przekładzie włączył do tomu *Czarna skrzynka* na prawach utworów własnych<sup>36</sup>. A jest to wiersz jednoznacznie erotyczny, w kontekście biografii poety – homoerotyczny:

<sup>35</sup> Poeta pojawia się w wierszu J. S. Pasierba *trzynastu* (P-3 12): „Jak Kawafis widział greckich bogów”; być może także w wierszu *dlaczego* (P-1 200): „udaję Greka / w dodatku z Aleksandrii”. Zob. I. Skordi, *The „Regiment of Pleasure”: Cavafy and His Homoerotic Legacy in Greek Writing*. London 2018. Na stronie: [https://kclpure.kcl.ac.uk/portal/en/theses/the-regiment-of-pleasure-\(0058f819-5e43-47c2-8fa9-c25976bc9e6f\).html](https://kclpure.kcl.ac.uk/portal/en/theses/the-regiment-of-pleasure-(0058f819-5e43-47c2-8fa9-c25976bc9e6f).html) (data dostępu: 30 IV 2022).

<sup>36</sup> Wcześniej przekłady dwóch wierszy F. Garcíi Lorki pojawiają się w aneksie do tomu *Zdejmowanie*

szukam na mym ciele  
 śladów po twych ustach  
 [ . . . . . ]

miłość ma wiruje [P-2 113]

Nosi też znamieny tytuł: u Lorki odwołuje się on do toposu antytetycznego pokrewieństwa pasji miłosnej ze śmiercią, który sam Pasierb wykorzystuje w *Czarnej skrzynce* w dwóch wierszach o identycznych tytułach – *mors et amor (I i II)*. W kontekście biografii hiszpańskiego poety – a więc i z perspektywy tłumacza – przywołuje też wszakże tragiczną śmierć Lorki, zamordowanego przez faszystów. Lorca to jeden z najważniejszych „gejowskich męczenników” – umierających bądź cierpiących za swoją orientację<sup>37</sup>. Niemniej jako personifikacja poezji wykracza poza tragizm własnego losu w wierszu *poeci*:

chorwacki poeta A. B. Šimić  
 patrzy na mnie z rysunku  
 taki podobny do  
 Federica Garcii Lorki  
 i do Puchalskiego Zbyszka  
 do czego takim chłopakom  
 jest potrzebna poezja  
 jej kształt tylko wewnętrznie  
 bardziej doskonały [P-4 32]

Poezja ma tedy gombrowiczowską twarz „chłopaka”, choć czasem ten wierny własnemu pragnieniu chłopak zostaje – zwykle trochę przypadkiem, bo do męczeństwa bynajmniej nie dąży – męczennikiem<sup>38</sup>. Wśród bohaterów Pasierba nie pojawia się wprawdzie najważniejszy z nich – Oscar Wilde, zastępuje go jednak Pasolini, a podobna interpretacja możliwa też jest przy Caravaggiu i Winckelmannie. Hipotetycznie związek z tym toposem można by także przypisać u Pasierba „dwom irańskim chłopcom”, którym „udało się wyciągnąć kark / [...] / spod noża Chomeiniego” (*zabawa sylwestrowa*, P-2 188) – jeśli by powiązać enigmatyczny obraz tej pary z prześladowaniami homoseksualistów po lacanowsku wiernych swojemu pragnieniu w islamistycznym Iranie. U Pasierba spletają się zatem trzy obrazowo pokrewne szeregi identyfikacji: ważna dla poety-kapłana wyobraźnia katolicka wraz z jej świętymi i męczennikami, jej queerowa „parodia” (ale serio współkonstituująca tożsamość) w postaciach „świętych” i „męczenników” gejowskich oraz klasyczna topika mitologiczna z jej własnymi „męczennikami” (Hiacynt, Marsjasz). Niekiedy się fantazmatycznie łączą – jak w figurze św. Sebastiana.

*pieczęci*. Echtem tytułu *Sonetów ciemnej miłości* Garcii Lorki może być też dystych „gdy przychodzi miłość / jest ciemna jak groza” (*ten kraj*, P-3 64).

<sup>37</sup> Zob. D. J a n e s, *Visions of Queer Martyrdom from John Henry Newman to Derek Jarman*. Chicago, Ill., 2015.

<sup>38</sup> Zob. B. K r u t z s c h, *Dying to Be Normal: Gay Martyrs and the Transformation of American Sexual Politics*. New York 2019.



### Modyfikacje modernizmu

Wojciech Kudyba we wstępie do *Wierszy zebranych* Pasierba ubolewa, że twórczość księży-poetów (w tym Pasierba) zamykana jest w „rezerwacie” poezji kapłańskiej (P-1 11). To może po części samokrytyka – w *Nagości księdza* Kudyba sam wszakże charakteryzował „poezję kapłańską” jako „dyskurs mniejszości”, wyłączając ją z dialogu z szerszym kontekstem kulturowym, mimo iż kontekst publikacji artykułu taki dialog mocno sugerował<sup>39</sup>. Skupmy się jednak na postulatach pozytywnych. Kudyba apeluje o wpisanie Pasierba w tradycję XX-wiecznego klasycyzmu poetyckiego. Akcentuje zwłaszcza postać Thomasa Stearnsa Eliota, przywołuje też Zbigniewa Herberta, Czesława Miłosza, Jarosława Iwaszkiewicza... (P-1 12–13)<sup>40</sup>. Byłaby to zatem czwarta seria identyfikacji z postaciami z przeszłości, którą należałoby dodać do trzech już wymienionych. Niewątpliwie się z nimi wiąże – Kudyba akcentuje wątki chrześcijańskie w poezji Eliota, podobne mamy u Miłosza, z kolei klasycyzm Herberta czerpał z mitologii w sposób bardzo zbliżony do tego, co widzimy u Pasierba, impresje włoskie w twórczości księdza-kapłana zdają się podążać za esejami i opowiadaniem Iwaszkiewicza osadzonymi w podobnej scenerii. Mitologię często Pasierb zapośrednicza w ekfrazach dzieł sztuki, co łączy go znowu z Herbertem. Interpretowanie Pasierba według zasad interpretacji Herberta i jego poprzedników na niwie klasycyzmu obarczone jest jednak specyficznym ryzykiem: młodszy poeta jawi się wtedy jako banalny epigon starszego, tak bardzo, że słabość ucznia rykoszetem uderza też w mistrza: skoro maniera Herberta wydaje się łatwa i pospolita w naśladownictwach, może i u źródła nie skrywa w sobie takiej szlachetności, jak zwykle sądzono. Można zresztą niekiedy odnieść wrażenie, że w późnych tomach – zazwyczaj uznawanych za słabsze – Herbert sam nawiązuje do utworów ucznia. Najbardziej ostentacyjny przykład to chyba *Czarnofigurowa waza garncarza Eksekiasa* (wersja z *Króla mrówek*) albo *Czarnofigurowe dzieło Eksekiasa* (z *Rovigo*)<sup>41</sup>, wiernie powtarzające *Łódź Dionizosa* z debiutanckiego tomu Pasierba<sup>42</sup>, w epigrafie przywołującą tenże sam zabytek – „czarę Eksekiasa” (P-1 54).

W istocie jednak nawiązania Pasierba do XX-wiecznych klasycystów nie są tak trywialne, jak mogłoby sugerować sytuowanie ich na Herbertowskiej osi mitologia-ekfraz. Najwyrazistsze odniesienie do *Jałowej ziemi* Eliota wygląda – w *Śmierci Ikarą* – następująco:

znowu lato  
na plażach  
miliony młodych  
wszystkie kanony proporcji

<sup>39</sup> Była to jednorazowa szansa, *Nagość księdza* jest bowiem jedynym artykułem o Pasierbie w „Tekstach Drugich”, jedynym też artykułem Kudyby w tym periodyku.

<sup>40</sup> Postulaty ze wstępu streszczają wywód W. Kudyby z książki *Rana, która przyzywa Boga. O twórczości poetyckiej Janusza St. Pasierba* (Lublin 2006, s. 23, 255–265). Zestaw nazwisk podąża za uwagami Pasierba w *Obrocie rzeczy*.

<sup>41</sup> Zob. M. Świątkowski, *Czarnoliterowy czterowers poety Herberta*. „Wizje. Aktualnik”. Na stronie: <https://magazynwizje.pl/aktualnik/marcin-swiatkowski-czarnoliterowy-czterowers-poety-herberta> (data dostępu: 4 V 2022).

<sup>42</sup> Zob. M. Peron, „Poetyckie dyptyki” w poezji ks. Janusza St. Pasierba. „Colloquia Litteraria UKSW” 2014, nr 1, s. 10.

i odcienie brązu  
nie widać że już w zeszłym roku  
zabrakło Wojtka a w tym roku Tadzia

*poganin czy Żyd*  
*wspomnij Phlebasa który był*  
*wysoki i piękny jak ty [P-3 96]<sup>43</sup>*

Cytat niemal wierny, ale stojący w kontrze do starań Kudyby, aby uczynić z Pasierba ucznia Eliota w roli chrześcijańskiego tradycjonalisty. Nie liturgia *Popielca* interesowała Pasierba najbardziej, lecz piękno mężczyzny o antycznym imieniu, kojarzące poemat Eliota z poezją Kawafisa. Musiał to być ważny dla niego fragment, skoro rozwijał go we własnych utworach z cyklu *Morze, obłok i kamień*:

51.

obłok unosi Dedala  
kamieniem spada Ikar  
morze otwiera usta

52.

morze kocha ciała  
młode i gładkie jak kamień  
stawia im pomniki z obłoków [P-3 76]

Podobnie homoerotyzowane co odniesienia do Eliota bywają przez Pasierba naśladownictwa Herberta, np. *Biegący*, przedstawiony jako kolejna ekfrazja starożytniej czary (w dyptyku z *Łodzią Dionizosa*)<sup>44</sup>:

długowłose chłopce z obrocą i z piaskiem  
biegnący szybko po attyckiej czarze  
spoglądający w tył skąd wołają  
wracaj

nie posłuchałeś dziś już jest za późno  
odbiegłeś dwadzieścia pięć wieków

<sup>43</sup> Por. T. S. Eliot, *Jałowa ziemia*. W: *Wybór poezji*. Wybór K. Boczkowski, W. Rulewicz. Wstęp W. Rulewicz. Koment. K. Boczkowski, W. Rulewicz. Przeł. K. Boczkowski [i in.]. Wrocław 1990, s. 124, w. 325, 327. BN II 230 (przeł. Cz. Miłośz). Kontekst wprowadzenia imienia Tadzio sugeruje zakodowaną w nim niedostępną odbiorcy treść autobiograficzną, niemniej, jako dopełnienie obrazu plaży zaludnionej przez młodych, „Tadzio” odsyła też do *Śmierci w Wenecji*, jednego z archetypów modernistycznej wyobraźni homoseksualnej. Szersza narracja autobiograficzna z *Obrotu rzeczy* Pasierba nie wyklucza gry z tym toposem, choć relacja z młodszym po sokratejsku sublimuje się w niej do relacji wychowawczej, acz podobnie naznaczonej śmiercią: „Wysportowany, dumny ze swojej formy fizycznej [...] umierał wyniszczony. [...] Tadzio: trochę uczeń, więcej – jak by powiedział niezapomniany i święty ksiądz Bronek Bozowski – synek, potem dorosły syn i trochę wakacyjny koleżka, od radości i smutków” (Pasierb, *Obrót rzeczy*, s. 40). Forma tej śmierci – wyniszczenie młodego i jeszcze niedawno silnego ciała – może się w tym momencie kulturowym (rok 1991) kojarzyć ze śmiercią na AIDS, ujmowane wtedy jako choroba homoseksualistów. Sam Tadzio zmarł wprawdzie – jak pisze jego starszy przyjaciel – na odmianę chłoniaka, jednakże o AIDS, zarażonych wirusem HIV i nietolerancji wobec nich w tomie wspomina się kilkakrotnie (*ibidem*, s. 27, 60, 69, 79, 197). Mielibyśmy zatem po raz kolejny do czynienia z podwójnym kodowaniem – „niewinny” fakt staje się zarazem metaforą treści z imaginarium homoseksualnego, jak w przypadku imienia Tadzio i wcześniej imienia Hyacynth.

<sup>44</sup> Zob. Peroń, *op. cit.*, s. 9.

nie ma domu  
wołania  
tylko ty zostałeś  
nagi  
bez imienia

malarz Makron którego miñałeś w rozpędzie  
zdażył napisać kalos  
piękny

to wszystko na drogę

metryka  
list żelazny  
krucho ocalenie [P-1 55]

Najbliższym kontekstem wydaje się *Fragment wazy greckiej ze Struny światła* z incipitem: „Na pierwszym planie widać / dorodne ciało młodzieńca”<sup>45</sup> – od razu jednak frazeologicznie celowo niestosowny epitet „dorodne” blokuje erotyczną konkretyzację obrazu, nieadekwatną też wobec reszty utworu. Pasierb ponad Herbertem wraca do atmosfery greckich epigramatów erotycznych, kryptopolemicznie zamieniając „dorodny” na klasyczne „piękny”, choć puenta brzmi znów jak ukryty cytat z mistrza. Bardziej niepokojący – mimo iż także bardzo Herbertowski – wydaje się wczesny *Minotaur*:

*na śmierć Picassa*

kazałem Ateńczykom dostarczać sobie chłopców i dziewczęta  
zostałem źle zrozumiany  
nie jestem pedofilem czy markizem jakimś  
to byłoby względnie normalne  
satyrem czy centaurem  
moja dwuznaczność nie jest sprawą kopyt i lędźwi niestety  
jest bardziej cerebralna  
[ . . . . . ]

nigdy nie wzniosę się do poziomu  
lepiej części rodziny bogowie  
brzydzą się mną metysem  
ja sam boję się zwierząt  
co do ludzi  
przewidywałem że nie przejednam dorosłych  
chciałem młodych  
braterskich  
nieuprzedzonych  
wierzących we wszystko  
oszukiwanych

zamordowałem ich  
ich bezbronność okazała się nie do zniesienia  
niewinność świeżość nagość prowokowała gwałt  
prostota z miejsca ośmieszyła labirynt

<sup>45</sup> Z. Herbert, *Fragment wazy greckiej*. W: *Struna światła*. Wyd. 2, przejrz. Wrocław 1994, s. 71.

zwierzęca uroda kwestionowała  
 ciało starzejącego się mężczyzny  
 [ . . . . . ]  
 cała moja potworność  
 była dla nich tylko zabawna [P-1 52–53]

Konstrukcja podmiotu wiersza jest taka jak w utworze *Damastes z przydomkiem Prokrustes mówi* Herberta<sup>46</sup>. Zważywszy, że *Damastes* Herberta przedstawia się jako ofiarę Tezeusza na równi z Minotaurum, wiersz mistrza można traktować jako bezpośrednie nawiązanie do utworu ucznia (*Damastes* Herberta ukazał się w *Raporcie z oblężonego Miasta* w roku 1983, *Minotaur* Pasierba – w debiutanckiej *Kategorii przestrzeni* z roku 1978), choć uczeń czerpał zapewne retoryczne wzorce z wcześniejszych wierszy Herberta – *Powrotu prokonsula* i *Trenu Fortynbrasa* ze *Studium przedmiotu* (1961). Autor *Raportu* – podobnie jak nieraz we wcześniejszych tekstach – mitologicznie alegoryzuje polityczno-ideologiczną przemoc totalitaryzmu, którego najbliższym wzorcem wydaje się stalinizm, może zhiperbolizowany przez maoizm: prokrustowe równanie wzrostu przez amputacje to sarkastyczna wersja społeczeństwa bezklasowego. Pasierb tymczasem żadnych aluzji politycznych zdaje się nie czynić, skupia się na dysfunkcyjnych relacjach dojrzałości z erotycznie pociągającą młodością. W ramach literatury polskiej bliżej mu w tym momencie do Gombrowicza niż do Herberta – być może zresztą dlatego Herbert uczuł potrzebę, aby Pasierbowi odpowiedzieć, korygując „dezinterpretację” (jak mógł to rozumieć) własnej poetyki.

Gombrowiczowska jest w *Minotaurze* relacja między męską dojrzałością na progu starości a młodością, zwłaszcza chłopięcą – niewinną (zrazu, bo przez starszych rychło korumpowana) i erotyczną równocześnie, jak w *Trans-Atlantyku*, *Pornografii* i wielu miejscach *Dziennika*<sup>47</sup>. Pasierb przeprowadził z Gombrowiczem rozmowę (w której sam poruszył kwestię powabu młodości i jej relacji z dojrzałymi mężczyznami-potworami, narracyjne wprowadzenie ostentacyjnie stylizując na manierę *Trans-Atlantyku*) i dostał od niego *Pornografię* z dedykacją<sup>48</sup>, poświęcił mu też po latach wiersz, można więc postrzegać wcześniejszego *Minotaura* jako ukryty portret Gombrowicza „z natury”, nawet jeśli epigraf deszyfrację mitologicznej ale-

<sup>46</sup> Z. Herbert, *Damastes z przydomkiem Prokrustes mówi*. W: *Raport z oblężonego Miasta i inne wiersze*. Wyd. 3. Wrocław 1995.

<sup>47</sup> Zob. G. Ritz, *Język pożądania u Witolda Gombrowicza*. W: *Niż w labiryncie pożądania* (przeł. M. Łukasiewicz).

<sup>48</sup> J. S. Pasierb, *Samotność laickiego ascety. Rozmowa z Witoldem Gombrowiczem*. „Więź”. Na stronie: <https://wiez.pl/2019/07/25/samotnosc-laickiego-ascety-rozmowa-z-witoldem-gombrowiczem> (data dostępu: 30 IV 2022). J. S. Pasierb rozmawiał także ze Z. Herbertem (*Ludziom trzeba mówić, że są lepsi, niż są*. „Teologia Polityczna”. Na stronie: <https://teologiapolityczna.pl/rozmowa-ks-janusza-s-pasierba-z-zbigniewem-herbertem> (data dostępu: 30 IV 2022)). Pierwszy wywiad odbył się w 1962 roku (pierwodruk: „Tygodnik Powszechny” 1969, nr 1), drugi – prawdopodobnie w 1973 roku. Oba zatem wyprzedzają poetycki debiut Pasierba (nie licząc zarzuconych juveniliów), można je tedy potraktować jako formacyjne dla jego osobowości literackiej. Zarazem w rozmowie z Herbertem pojawia się (najpierw w kwestii Pasierba) J. Zawieyski – jako „biedny, wzruszający święty”. Święty katolicki i narodowy (ponieważ uważa się go za ofiarę prześladowania ze strony władz PRL za polityczny nonkonformizm), ale też może kolejny „męczennik” homoseksualny, podobnie jak kard. J. H. Newman spoczywający we wspólnym grobie ze swym konkubentem.

gorii kieruje ku postaci Pabla Picassa. Zresztą i sam Picasso znalazł swoje miejsce w polskiej literaturze kryptohomoseksualnej – stając się pierwowzorem centralnego bohatera opowieści *Idzie skacząc po górach* Jerzego Andrzejewskiego. Temat utworu Andrzejewskiego da się ująć podobnie jak problem Gombrowicza i Pasierba – jako destrukcyjną relację dojrzałego mężczyzny z młodymi. Mógł więc Pasierb świadomie skompilować aluzje do dwóch starszych kolegów podobnie jak on zafascynowanych młodzieńcami, mógł również w „Picassie” (Ortizie) Andrzejewskiego dostrzec maskę Gombrowicza – zgodnie z sugestiami występującymi w tekście oraz z interpretacją samego Gombrowicza, urażonego opowieścią kolegi po fachu<sup>49</sup>. Z modernistyczną homoseksualnością łączy też *Minotaura* poczucie gorszości i wykluczenia, czyli główne powody skargi bohatera – skądinąd zbieżne z odnajdywanymi przez Kudybę w *Écorché* (to wiersz z tego samego tomu).

W przeciwieństwie do *Minotaura*, którego można traktować jako rozwinięcie ekfrazy (w dorobku Picassa jest kilka przedstawień tej mitologicznej postaci), nawet jeśli trochę nietypowej dla zainteresowań księdza profesora specjalizującego się w sztuce dawnej, utwór o Gombrowiczu uruchamia rzadki u Pasierba dyskurs quasi-filozoficzny (w poezji tej nie brak pracy na pojęciach, z reguły wywodzą się one jednak z teologii, nie z filozofii):

„um leiben muss man leben”  
uczył umierający powoli Gombrowicz  
od Leib leiben: być w ciele  
czy to miał na myśli?  
trzeba żyć by się wcielać i trzeba cieleśnieć  
nie dać się zwodzić formie i teorii  
nie można żyć ani umrzeć nie doznając ciała  
jest w nim nie nasza mądrość

leiben od Leib od niego pochodzi  
bleiben: być trwać pozostawać  
bo przecież życie to jest bycie w ciele  
podobnie brzmi leiden i lieben: cierpieć i miłować  
leiben um lieben czynili to często bogowie  
leiben um leiden tak postąpił Chrystus  
cierpienie i miłość potrzebują ciała

leiden um leben często ból dopiero  
przypomina nam wściekle że jeszcze żyjemy  
to samo czyni miłość więc lieben um leben  
lieben um leiden und leiden um leiben  
leiben lieben und leiden um die Lieder schreiben

(*leiben*, P-3 281)

Figury pseudoetymologiczne parodiują styl Martina Heideggera, co zdarzało się samemu Gombrowiczowi<sup>50</sup>, we wstępie do wywiadu przedstawionemu przez Pasierba jako nauczyciel filozofii. Problematyka ucieleśnienia bliższa jest jednak

<sup>49</sup> Zob. P. Żołądź, „Stary staruch, genialny cap”. O portrecie artysty w opowieści Jerzego Andrzejewskiego „*Idzie skacząc po górach*” (z nieustającym odniesieniem do Gombrowicza). W zb.: *Jerzy Andrzejewski czytany na nowo*. Red. A. Kasparek, J. Wróbel. Kraków 2015.

<sup>50</sup> Zob. H. Buczyńska-Garewicz, *Gombrowiczowskie żarty z Heideggera*. „Teksty Drugie” 2011,

myśli innych fenomenologów – Maurice’a Merleau-Ponty’ego, Emmanuela Lévinasa, Michela Henry’ego, przy czym dwaj ostatni starali się podobnie jak Pasierb połączyć fenomenologię cielesności z myślą religijną (aczkolwiek najbliższe Pasierbowi *Wcielenie* Henry’ego ukazało się już po śmierci autora *leiben*<sup>51</sup>). Staranność poety w badaniu rozmaitych wariantów jawienia się chłopców i interakcji z nimi jest na tyle duża, że zestawienie jego wierszy z fenomenologią można traktować dość dosłownie. Stylistyka wiersza i nieukrywane odniesienie do Gombrowicza wydają się na tle poezji Pasierba nietypowe, ale sam przedmiot utworu – ciało – powraca w niej natrętnie, czyniąc wyraz „ciało” słowem kluczem o charakterze refrenu<sup>52</sup>, zapewne nie bez związku z poetyką Kawafisa, choćby z wierszem *Ciało, pamiętaj...*<sup>53</sup>

W tradycyjnej i w myśleniu popularnym wciąż dominującej teologii ciało w prosty sposób przeciwstawia się duszy. W takim ujęciu może być co najwyżej tematem wiersza, przedmiotem myśli, materią przeciwstawioną umysłowi. W ciele przedstawianym w utworach Pasierba jest jednak jakaś „mądrość”, mimo że „nie nasza” – rozdwojenie na ciało i dusze wydaje się zatem bardziej dialektyczne niż tradycyjnie, rysuje się szansa na dialog między tymi dwoma aspektami jestestwa, nawet jeśli tylko jeden jest tradycyjnie ludzki, drugi raczej zwierzęcy, jak w figurach Minotaura, satyrów i centaurów (w wierszu *wcześnie* ⟨P-1 203⟩ pojawiają się kolejne hybrydy – sfinksy i gryfy). Interakcja tych odmiennych żywiołów podmiotowości przejawia się w ich afektach – Chrystusowym cierpieniu<sup>54</sup> i pogańskiej miłości<sup>55</sup>, z których rodzi się poezja, jak sugeruje ostatni wers. Pozwala to przełożyć tradycyjny model teologiczny na modele bliższe współczesnemu literaturoznawstwu i filozofii. Pierwszym jest koncepcja Julii Kristevej, traktująca utwór literacki jako spotkanie dwóch warstw języka: cielesnej, prywatnej – czyli tego, co semiotyczne; i kulturowej, oficjalnej – czyli tego, co symboliczne<sup>56</sup>. Semiotyczność dla Pasierba personifikowałaby Gombrowicz ze swoją fascynacją ciałem, symboliczność – Herbert jako poeta kul-

---

nr 1/2. Inaczej tę kwestię ujmuje M. Waśko (*Gombrowicz i Heidegger – pytanie o świat*, „Przełom Filozoficzny – Nowa Seria” 2021, nr 3).

<sup>51</sup> M. Henry, *Wcielenie. Filozofia ciała*. Przeł. M. Frankiewicz, D. Adamski. Przedm. M. Drwięga. Kraków 2012. Zob. też J.-L. Nancy, *Corpus*. Przeł. M. Kwietniewska. Gdańsk 2002.

<sup>52</sup> Zob. np. A. Laddach, *Rozumienie ciała według ks. prof. Janusza S. Pasierba*. „Śląskie Studia Historyczno-Teologiczne” 2016, nr 2.

<sup>53</sup> K. Kawafis, *Ciało, pamiętaj...* W: *Wiersze zebrane*. Przeł., oprac. Z. Kubiak. Warszawa 1992, s. 88.

<sup>54</sup> W przeciwieństwie do pogańskiego ciała erotycznego, chrześcijańskie ciało cierpiące – zranione, skatowane – to ustabilizowany topos interpretacji Pasierba – zob. np. R. Przybylski, *Poezja wiary tragicznej*. Posłowie w: J. S. Pasierb, *Wiersze wybrane*. Wybór, oprac. J. Sochoń. Warszawa 1988. – Pethe, *op. cit.*, s. 51–73. – E. Sykuła, *Pasja według Pasierba*. Lublin 2004, s. 139–166. – I. Iwasiów, *Przez ciało. Wstęp do lektury*. W zb.: *Szkice o twórczości Janusza St. Pasierba*, s. 92–96. Interpretacja alternatywna pojawia się u Iwasiów tylko w jednozdaniowym zaprzeczeniu: „wiele wierszy Pasierba można by przeczytać jako erotyki, gdyby nie kontekst, do którego odsyłają” (*ibidem*, s. 95).

<sup>55</sup> Także w wierszu *Eros* (P-1 59) tytułowy bóg jest „podwójny jak Dirke / unoszona przez zwierzę ku śmierci” oraz „rodzicielem hermafrodytów centaurów”. Jest też „wszechmożny / bezsilny / pożarty przez swoich czcicieli // rozpaczliwa / nadziejo / ludzi / witaj / zabita”, a zatem J. S. Pasierb dołącza Erosa do wczesnomodernistycznej syntezy Dionizosa z Chrystusem.

<sup>56</sup> Zob. np. N. Mc Afee, *Julia Kristeva*. New York 2004, s. 13–27. – C. T. Sadehi, „Beloved” and

tury, a w dalszym planie Eliot jako prekursor metafizycznego klasycyzmu inspirowanego przez religię.

Drugi teoretyczny model, szczególnie przydatny do opisu antropologii Pasierba, to wyrastająca we francuskim środowisku intelektualnym, ze źródeł (zwłaszcza z psychoanalizy Lacana) podobnych co myśl Kristevej, filozofia Gilles'a Deleuze'a. W późnej książce o Gottfriedzie Wilhelmie Leibnizu przedstawia on model podmiotowości, w którym „górne piętro” świadomych kartezjańskich monad spotyka się z „dolnym piętrzem” oddziałujących ciał na skomplikowanej powierzchni pośredniczącej. Deleuze nazywa ją fałdą i kojarzy z estetyką barokową<sup>57</sup>; taką rolę pośrednika między ciałem a umysłem przypisuje zresztą Freud popędowi w swoim rozumieniu – jako reprezentacji psychicznej bodźca wewnątrzsomatycznego<sup>58</sup>. Zgodnie z tym wewnętrzne rozdwojenie Pasierbowego Minotaura – którego po deleuzjańsku wolno chyba uznać za personifikację „stawania się zwierzęciem” jako jednej z technik modyfikacji podmiotowości<sup>59</sup> – może się uzewnętrznić pod postacią relacji kryptoerotycznej, choć równocześnie naznaczonej przemocą, jak w *Corridzie w San Sebastian*:

Ay Paquirri z Kordoby  
przed walką  
poprawiający na sobie kurteczkę  
jak chłopiec  
przed egzaminem

z tym niecierpliwym bykiem  
który nie może żyć i nie chce umrzeć  
stanowicie piękną parę  
jak w tańcu

Ay Paquirri Paquirri  
zalecasz się do niego  
jak dziewczyna

w swej dalmatyce złotej  
klekasz przed nim  
jak diakon

Ay Paquirri  
drobnymi wzruszeniami ramion  
rozśmieszający publiczność

uważaj żeby śmierć  
nie wzięła tego wszystkiego  
na serio

---

Julia Kristeva's „*The Semiotic and the Symbolic*”. „*Theory and Practice in Language Studies*” 2012, nr 7, s. 1491–1492.

<sup>57</sup> G. Deleuze, *Fałda. Leibniz a barok*. Przeł. M. Janik, S. Królak. Warszawa 2014.

<sup>58</sup> S. Freud, *Trzy rozprawy z teorii seksualnej*. W: *Życie seksualne*. Przeł. R. Reszke. Warszawa 1999, s. 61.

<sup>59</sup> Zob. G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*. Red. J. Bednarek. Warszawa 2015, s. 282–306.

gdy zakrwawiony obdarty  
uśmiechasz się do niej  
jak mężczyzna [P-1 68]

Corrida znów odsyła do wyobraźni Picassa, lecz warto także pamiętać o *Lustrze tauromachii* Michela Leirisa i roli, jaką ta książka odegrała w genezie *Erotyzmu* Georges'a Bataille'a<sup>60</sup>. Miejsce spektaklu – San Sebastian – to być może kolejne odwołanie do figury św. Sebastiana i jej homoseksualnej recepcji, zwłaszcza że wyobrażenie toreadora jako diakona w liturgicznej szacie wpisuje pogański w swej genezie rytuał ofiarny w ramy kultu katolickiego. W parze z bykiem matador jest kolejno chłopcem, dziewczyną i mężczyzną – ta uniwersalność pozwala doszukiwać się w strukturze głębokiej wiersza wyobrażenia homoseksualnego, skoro każda ze stron może spenetrować drugą: matador byka szpada, byk matadora – rogiem. Falująca między nimi czerwona muleta mogłaby symbolizować deleuzjańską fałdę, w strukturze powierzchniowej Pasierb pomija jednak ten element archetypicznego obrazu, być może nie wierząc w skuteczne zapośredniczenie przeciwieństw.

Sztuka baroku pojawia się w ekfrazach Pasierba, nie brak też w jego poezji poczucia monadycznego wyobcowania. Trzeci element deleuzjańskiego modelu – głos ciała – wydaje się mniej czytelny. Percepcja monad rzadko ujmuje ciało w pełni odsłonięte, jak w *Écorché* – przy czym akurat w tym wierszu sam obraz odsłonięcia nie wykracza poza metaforę, wystawione na spojrzenia ciało nie zostaje dopuszczone do głosu, jak to się Pasierbowi udaje w sytuacjach bardziej dyskretnych i kameralnych. Może dlatego, że pełne odsłonięcie w kulturze, w której tworzył poeta, wciąż dla homoseksualisty skutkowało ryzykiem skandalu i potępienia, wykluczających empatyczne wysłuchanie. W skrajnej sytuacji ciało mogło się odezwać, ale tylko asemantycznym krzykiem cierpienia – jak w przypadku równie „odsłoniętego” Marsjasza. Cieleśne pragnienie wyraża się zatem w twórczości Pasierba za pomocą skomplikowanego systemu swoistych tropów i figur, konstytuujących „tekst homoseksualny” w ujęciu Ritza, które niczym symptomy nerwicy tyleż odsłaniają, co zasłaniają – choć ostatecznie są zbyt konwencjonalne i klarowne, żeby można było imputować poecie dosłowną nieświadomość na poziomie psychologicznym; to raczej „nieświadomość” kulturowa, w tym – bardzo mocna – nieświadomość w recepcji, jak u analizowanego na wstępie Kudyby. Jedne z figur powstają, gdy „górnny”, chrześcijański świat monad i kultury napiera na ciało (to figury cierpienia i alienacji uczuć), inne pojawiają się, gdy kultura odczuwa „pogański” napór pożądlivego ciała.

Na poziomie abstrakcyjnej struktury ten schemat można przyrównać do modelu wspomnianego wcześniej Blooma, który opisuje cykl naprzemiennych otwarć na wpływ prekursora i zamykających obron przed tymże wpływem<sup>61</sup>. U Pasierba prymarna jest jednak dualna relacja wewnątrz samego podmiotu, podczas gdy dwaj

<sup>60</sup> M. Leiris, *Lustro tauromachii*. Przeł. M. Ochab. Ilustr. A. Masson. Gdańsk 1999, zwłaszcza rozdz. *Miłość i tauromachia*. Zob. też G. Bataille, *Erotyzm*. Przeł. M. Ochab. Gdańsk 1999, s. 10. Wyobraźnia Pasierba bliska jest Bataille'owi (*op. cit.*, s. 20–27) przez jawne powiązanie erotyzmu z przemocą i śmiercią, ale też z religijnością.

<sup>61</sup> H. Bloom, *Mapa przekrzywień*. Przeł. A. Lipszyc. „Literatura na Świecie” 2003, nr 9/10. s. 9–31.



„prekursorzy” – Herbert i Gombrowicz – to tylko pomocnicy w tym wewnętrznym boju. Tradycyjna wyobraźnia religijna mogłaby ich pewnie ująć jako diabła i anioła walczących o jednostkę. Niemniej zapewne nie przypadkiem wyobraźnię Blooma i Pasierba podobnie nawiedzają powracające wizje walki Jakuba z Aniołem, nawet jeśli jej alegoryczne wykładnie są w obu przypadkach odmienne; symboliczna treść tego mitu nie wyczerpuje się wszakże w jednoznacznych alegoriach. Łączy je np. kwestia walki o uznanie. U Blooma należy wprost do sensu alegorii: adept poezji walczy o uznanie w polu literackim i w historii literatury, opór społeczno-kulturowej „materii” personifikując w postaci anioła-prekursora. Ambivalentny stosunek efebda do mistrza Bloom nazywa miłością, nieerotyczną wprawdzie, ale niekiedy – jak wskazywałem – reinterpretowaną w recepcji na wzór greckiej pederastii. U Pasierba sens erotyczny wydaje się – przeciwnie – zasadniczą treścią alegorii, ponieważ chodzi jednak o miłość homoseksualną, i u niego pojawia się kwestia uznania, chociaż w domyślnym tle: uznania prawomocności tych „zakazanych” pragnień, szansy wypowiedzenia wprost tego, co kultura każe przemilczeć lub w ostateczności zaszyfrować.

### Stylistyka niedopowiedzeń

Repertuar chwytów stosowanych przez Pasierba nie wykracza właściwie poza ustalenia Ritza, lecz mimo to jest interesująco urozmaicony. Pierwsza figura to miłość „niemożliwa”, z konieczności niosąca cierpienie<sup>62</sup>, jak *miłość ukrzyżowana*, przy czym sens wiersza wydaje się syleptycznie dwoisty, łączy metaforę z metonimią: cierpienie na krzyżu może być obrazem nieszczęśliwej miłości erotycznej, jak w poezji barokowej, może być też jednak społeczną przyczyną miłosnego cierpienia, jak w przypadku katolickiego księdza, któremu nie przystoi podkochiwać się w chłopcach:

amor meus  
crucifixus  
miłość  
nie tylko moja  
niemożliwa  
nie do życia  
skazana  
przed narodzeniem [P-1 245]

Wzmacnia tę interpretację porównanie z utworem *Pier Paolo Pasolini: Ukrzyżowanie (Crocefissione, 1948)*, wątek ukrzyżowania wiążącym wprost z postacią jednego z XX-wiecznych „męczenników” homoseksualności, którego śmierci poświęcił Pasierb cytowany wcześniej wiersz – ale zafascynowanego duchowością chrześcijańską<sup>63</sup>. Zrewidowana obietnica ewangeliczna nie realizuje się jednak w pełni, „zakazana” miłość nie zostaje bowiem przez męczeństwo odkupiona – nadal jest zabroniona, „wykastrowana”, jak w *pozwoleniu na ból*:

<sup>62</sup> Zob. Pethe, *op. cit.*, s. 77–87.

<sup>63</sup> Zob. np. S. Benini, *Pasolini: The Sacred Flesh*. Toronto, Ont., 2015. – *Pasolini's Lasting Impressions: Death, Eros, and Literary Enterprise in the Opus of Pier Paolo Pasolini*. Ed. R. Calabretta-Sajder. Madison, Wis., 2018.

możesz sobie istnieć  
ale nie wolno ci żyć

przykro żeś bez nogi  
lecz nie wolno kuleć

wolno ci mieć serce  
lecz nie waż się kochać [P-2 21]

Jak już miłość się pojawi, trzeba tedy próbować jej się pozbyć, co wskazuje wiersz *w Paryżu* poprzez pięciokrotne powtórzenie refrenu „przyjeżdżam tutaj żeby się odkochać” (P-1 201) – literalnie rzecz biorąc, chyba „odkochać” w tytułowym mieście, niejasność sformułowań i obsesyjność cyklicznych wysiłków pozwalają jednak odnieść ten schemat do relacji dosłownie erotycznych. Specyficzność doświadczenia podmiotu może skrywać się pod postacią doświadczenia rzekomo powszechnego:

dzieciaki które umierają  
z wakacyjnej rozłąki  
[ . . . . . ]

stara zakonnica  
która płacząc mówi  
o swojej tęsknocie

wszędzie to samo  
miłość miłość  
niemożliwa miłość  
(to samo wszędzie, P-3 176)

Zapośredniczenie w historii literatury czasem budzi nadzieję na tolerancję, jak w wierszu *na pomnik Verlaine’a w Ogrodzie Luksemburskim*:

choć uciekał od żony  
po śmierci ułaskawiony

historia to wieczna pogoda  
więc i na Rimbauda zgoda [P-3 132]

Nietypowa dla autora forma katarynkowej rymowanki ustanawia tu jednak dystans niepozwalający brać tej nadziei zbyt dosłownie. Kiedy indziej cielesna namiętność wiąże się w pełni ortodoksyjnie z potępieniem:

chyba nie ufał pięknu  
urodę wiązał z piekłem  
ciała które podziwiał  
umieszczał w ogniu i dymach  
(*Beccafumi*, P-3 107)

Dyskretnie uzupełnia ten opis *Inferno*. Obrazowanie wiersza, nawiązujące do *Czasu apokalipsy* Francisa Forda Coppoli, nic wprawdzie zdaje się nie mieć wspólnego z grzechami ciała, podtytuł utworu brzmi jednak „(canto XV)” – odwołując się do Dantego, Pasierb ma zatem na myśli pieśń o sodomitach, choć nie wspomina

o nich w wierszu<sup>64</sup>. Lecz niekiedy namiętność zdaje się trwać, nie dbając o zewnętrzny osąd:

tymczasem odbył się już koniec świata  
dokoła zbawienie jednych potępienie drugich  
a tobie się tylko śniła walka Jakuba z Aniołem  
(*Już po wszystkim*, P-1 314)

Gdy zakazana miłość nie decyduje się na otwarty tragizm, kryje się za formami społecznie akceptowanymi – przyjaźni, *bromance'u*, a niekiedy po prostu za elipsą uniemożliwiającą ustalenie szczegółów faktograficznych. Występują tedy w poezji Pasierba namiętni przyjaciele:

Wsiewołod – woła smukły chłopiec obejmując przyjaciela –  
(*akwarium w Eflat*, P-3 23)

– a także tajemniczy znajomi:

Czujesz jak bije puls w sąsiada dłoni  
gdy tańczycie na odległość wyciągniętej ręki  
Jest bliskość i dalekość i żywość i umiar  
jesteś sam i z innymi tak jak rzadko w życiu  
[ . . . . . ]

Tylko kiedy rytm żywszy można się uśmiechnąć  
do kogoś z kim się przyszło kto tańczy naprzeciw  
i wzrokiem mu powiedzieć że się go lubiło  
dawniej wczoraj przed chwilą a teraz już kocha  
(*Sardana*, P-1 110)

Miłosne wyznania, których adresat może być Bogiem (jak sugeruje stylistyczny rejestr tytułu – *Dziękczynienie*, i tytuł tomu – *Wiersze religijne*), podług treści wcale jednak nie musi:

kiedy się zjawiłeś  
kiedy naprawdę wszedłeś w moje życie  
odkąd zacząłeś tyle dla mnie znaczyć  
dokonałem odkrycia  
nie wiedziałem że mogę być tak samotny  
że mogę być samotny tak  
w ten jeszcze jeden  
niedoznany przedtem  
sposób [P-1 336]

Miłości jakby bez obiektu (lub z obiektem utraconym), a mimo to namiętne, acz nawiązujące także do toposu związku miłości ze śmiercią albo wręcz miłości sięgającej poza grób i może dopiero wtedy spełnionej<sup>65</sup>:

<sup>64</sup> Być może nie przypadkiem odniesienie do *Pieśni XV* pojawia się w dyptyku z przywołaniem *Pieśni XIII* – o samobójcach, tym razem *explicite* wspomnianych w tytule (*las samobójców (inferno, canto XIII)*). Łącznie można te wiersze potraktować jako wspomnienie homoseksualistów-samobójców, takich jak J. Lechoń, W. Mach czy – w domniemanej interpretacji Pasierba – J. Zawieyski.

<sup>65</sup> Dyskretne nawiązanie do tego toposu widać też w puencie narracji dziennikowej o śmierci Tadzia:

Z Rzymu zdyszczonym autobusem  
 [ . . . . . ]  
 byle prędzej do Arkadii  
 [ . . . . . ]  
 żeby zdażyć na wielkie święto w Ogrodzie  
 [ . . . . . ]  
 ogrodzie poezji światel w zmroku złotych liści szeptów  
 wieczorem pełnych miłości silniejszej niż śmierć  
 w ogrodzie zamarzających kwiatów  
 parku Wszystkich Świętych

(*Notatka o pourocie jesienia*, P-1 112)

– kilka stronie dalej w tym samym tomie dopełniona symboliczną aktywną i ejaku-  
 latywną fallicznością bez podmiotu:

pióropusz wodotrysku na tarczy sadzawki  
 [ . . . . . ]  
 godzina szósta złotą ranę niebu  
 zadaje krótkie pchnięcie obelisku

(*Park jesienia*, P-1 117)

Obiekt zasugerowany symbolicznie przez strukturę sytuacji, ale zupełnie nie-  
 zidentyfikowany, wpisany tylko w aprioryczną siatkę typowych dla poety binarnych  
 opozycji:

chłopiec zapala dwie świece  
 niezręcznie i nieśmiało  
 za siebie i za kogoś  
 za smutek czy za radość  
 za czyjąś duszę czy ciało  
 na śmierć czy na miłość

(*potudnie w Notre-Dame*, P-1 194)

Dyskrecja może posuwać się tak daleko, że sam podmiot zrazu nie ma pewno-  
 ści co do sensu swoich uczuć, ze spóźnionym zrozumieniem wraca do nich w re-  
 trospekji, zadumany niczym Proust:

dopiero czasem później widać czym to było  
 co znaczyły lzy ocierane na schodach niezdarnie  
 w chwili odjazdu  
 to mogła być miłość

(*zawsze*, P-2 112)

Kiedy indziej takie wspomnienie jest pełne dramatyzmu:

Miłości dawne ciągle bolejące  
 [ . . . . . ]  
 dzisiaj dopiero rozumieniem znaczenie  
 niektórych gestów teraz  
 wiem że to jest reanimacja to  
 przykładanie żywych ust do ust umarłych  
 wbijanie ostrza do komory serca

---

„Widywałem go właściwie bardzo rzadko, dopiero śmierć uczyniła go tak obecnym, tak bliskim”  
 (P a s i e r b, *Obrót rzeczy*, s. 40).

walenie pięścią w żebra  
głucho

(*Znaki*, P-1 41)

W tym samym debiutanckim tomie obraz miłosnej reanimacji rozwija teologiczna figura zmartwychwstania ciała, rozumianego także jako erotyczne:

nadzy jak kielkujące w ciemności rośliny  
wyjdziemy z łona ziemi na zawsze bezbronni  
po raz ostatni gdy się obnażymy

[ . . . . . ]

nadzy jak w czas miłości w tej godzinie próby  
przeszyci dreszczem śmiertelnej ekstazy

(*Ciała zmartwychwstanie*, P-1 47)

Jednakże, nawet kiedy lokalnie – a choćby i ostatecznie, w perspektywie eschatologicznej – miłość zwycięża, pozostają ze śmiercią równorzędnymi partnerkami, jak w ekfrazie *Na obraz Anonima Bolońskiego (w. XVII) przedstawiający Kupida, w Prado*:

To nie eros swawolny czy słodki amorek  
ten łucznik muskularny z ciężkimi skrzydłami  
co nieruchomym szumem zwiastują tragedię

naciągnięta cięciwa brzmi jak nuta w basie  
na niej dwie strzały żadna nie ominie celu  
jeśli nie wierzysz spojrz strzelcowi w oczy<sup>66</sup>

biada szczęśliwcom do których tak starannie mierzy  
wielka prawdziwa miłość nie kończy się dobrze  
już jej prolog poraża tak jak wyrok śmierci [P-1 87]

Także ten topos może jawnie przybrać charakterystyczną dla Pasierba postać syntezy wyobraźni homoseksualnej z topiką biblijną, jak w *placzu Dawida* z cyklu pod znamienym tytułem *Niemożliwa miłość*:

tyle tu krwi  
a ciągle za mało łez

dzisiaj z powodu Saula  
zawsze nad Jonatanem [P-3 184]

Relacja Dawida z Jonatanem to wszak jeden z *loci communes* dyskursu homoseksualnego<sup>67</sup>. W tym samym tomie tragedię dopełnia o dziwo komedia – w *commedia dell'arte* (P-3 213): „arlekinie / zagraj na mandolinie / kolorowy arlekinie nie bój się / zatańczyć z białym pierrotem” (zwraca uwagę analizowany wcześniej motyw instrumentu muzycznego – tu potraktowany wprost jako preludium do kontaktu cielesnego dwóch mężczyzn w tańcu).

<sup>66</sup> Zwraca uwagę „Jacanowska” sekwencja: głos („nuta”) – symbol falliczny („strzała”) – spojrzenie.

<sup>67</sup> Zob. J. E. Harding, *The Love of David and Jonathan: Ideology, Text, Reception*. London 2014.

Istotne dla rekonstrukcji postawy Pasierba wydają się słowa, jakie poświęcił Zawieyskiemu w eseju opublikowanym wkrótce po jego śmierci, w czasie gdy sam rozpoczynał twórczość poetycką (debiutancki tomik wydał 5 lat później). W czytelnich aluzjach odnosi się tam do homoseksualizmu pisarza:

„Jedynie tajemnica warunkuje samotność [...]”. Myślę, że miał [Zawieyski] tu na myśli problem, który Bóg wpisał w jego osobowość (Julien Green powiedziałby: „w jego ciało”), problem, który rozumieć mogli tylko najszczerzy sercem i umysłem spośród jego znajomych i przyjaciół. Wobec niezrozumienia, nietolerancji, wobec możliwości szyderstwa i generalnego potępienia *a priori*, zwłaszcza ze strony współwyznawców. Zawieyski żył z tajemnicą swojej miłości, nie powierzając jej dramatom, powieściom czy dziennikom. Odmówił sobie tej możliwości wyzwolenia [...]. Wewnętrzny dramat [...] skierował Jerzego w kierunku religii Boga ukrzyżowanego<sup>68</sup>.

Pojawiają się przyszłe słowa klucze poezji Pasierba – miłość i ciało, konieczność ukrywania się przed wyznawcami, obawa przed wyszydzeniem (jak w *Écorché*); dramat wewnętrzny prowadzi ku religii (religijności Zawieyskiego poświęcona jest większość eseju<sup>69</sup>), która jednak nie daje pocieszenia – pisarz pozostaje człowiekiem nieszczęśliwym. Tymczasem wydaje się, że większość epifanii chłopięcego piękna podmiot wierszy Pasierba przeżywa jako radosne, mimo iż pojawia się w tej poezji również nastrój melancholii<sup>70</sup>. Wobec tego można chyba uznać, że Pasierb wyciągnął wnioski z tragedii starszego kolegi i zdecydował się wyrażać swoje pragnienia w twórczości, nawet jeśli nie tak wprost jak pisarze kontrastowo porównywani przez niego z Zawieyskim – obecny w przywołanym cytacie Julien Green, a także Carlo Coccioli i André Gide (wszyscy trzej jawnie podejmowali tematykę homoseksualną<sup>71</sup>). Można wręcz zaryzykować hipotezę, że częste u Pasierba symbole falliczne to nie tylko proste odwzorowanie erotycznej wyobraźni poety, lecz także dyskretne odniesienie się do fallicznej obrzędowości ateńskiej komedii starej. Niemniej taki sprzeciw wobec tragiczności nie wystarcza, żeby ją skutecznie wymazać.

Tragizm miłości często wyraża się w powiązaniu jej z agresją, z konfliktem, który może być metonimią śmierci, jak w cyklu wierszy izraelskich, może też jednak uzewnętrzniać „wewnętrzny dramat”, owo rozdarcie, jakie Pasierb diagnozował u Zawieyskiego, a i sam chyba niekiedy przeżywał<sup>72</sup>:

przy bramie jaffskiej  
syn niewolnicy spogląda na syna wolnej  
chudy ciemny Ismael w brudnych jeansach  
patrzy na Izaaka który w białych szortach  
idzie na kort bawiąc się rakieta  
a pogoda dziś taka  
jakby wcale nie było śmierci

(bracia, P-3 30)

<sup>68</sup> J. S. Pasierb, *Miasto na górze*. Kraków 1973, s. 105.

<sup>69</sup> To, co Pasierb pisze o religijności Zawieyskiego, znajduje potem odzwierciedlenie w standardowej interpretacji jego własnej poezji.

<sup>70</sup> Zob. Kudyba, *Rana, która przyzywa Boga*, s. 111–158.

<sup>71</sup> Zob. np. R. Berrong, *Winning over the Reader to Compassion for the Homosexual in Julien Green's „Le Malfaiteur”*. „Dalhousie French Studies” t. 66 (2004).

<sup>72</sup> Zob. W. Kudyba, *Dramatyczne „pomiędzy”*. W: *Rana, która przyzywa Boga*.

Strony konfliktu można kontemplerować osobno, pamiętając wszakże o całości:

na ostro zielonej trawie  
 grają w piłkę nożną  
 niedoszłe ofiary Molocha  
 niebiesko i zielonoocy  
 arabscy chłopcy  
 (Gehenna, P-3 33)

my głupi dla Chrystusa  
 mieć dziewiętnaście lat w Jerozolimie  
 zostawić książki, mundur i karabin  
 przyjść pod mur płaczu  
 w jeansach w adidasach  
 (19 lat tutaj, P-3 42)

Niekiedy epifania młodości pozwala na chwilę zapomnieć o kontekście:

czasem młody arab  
 śmignie jak kozica na skrót  
 (wejście na Górę, P-3 20)

tylko chłopiec w białych spodniach  
 i w szkarłatnej pałatce  
 łopotał w gromadce rówieśników jak sztandar  
 (wschód na Synaju, P-3 21)

Momentami dialektykę ciał młodych Żydów i Arabów da się wpisać w wyobrażenie chrześcijańskie, jak w *grocie Narodzenia*:

arabski chłopiec całuje srebrną gwiazdę z 1717 roku  
 i klęczy długo tam gdzie klęczeli pasterze [P-3 17]

Relacje męskich ciał mogą być zaszyfrowane przez stosunki rodzinne, jak w obrazie wspólnego nagrobka młodych książąt mazowieckich:

Janusz i Stanisław  
 książęta Mazowsza  
 objęci czule  
 w nieprzespanym śnie  
 na kamiennej tratwie  
 (imiona, P-4 70)

Zbieżność imion ostatnich mazowieckich książąt z imionami księdza-poety przypuszczalnie ma tu jakieś znaczenie. Z drugiej strony, wspólny grób jako metafora niemożliwej za życia relacji erotycznej przywodzi na myśl narracyjną ramę zawartą w opowiadaniu *Młyn nad Utratą* Iwaszkiewicza, które otwiera obraz wspólnej mogiły dwóch mężczyzn (w fabule heteroseksualnych) pochowanych razem przez ich przyjaciela<sup>73</sup>. Na relację rodzinną może się tymczasem nakładać różnica pokolenia, a na grę miłosną zarazem relacja podmiotu z Bogiem:

<sup>73</sup> J. Iwaszkiewicz, *Młyn nad Utratą*, W: *Opowiadania*. T. 1. Warszawa 1979, s. 343.

jesteś miłością  
 ale czy jesteś miłością szczęśliwą  
 skoro jesteś Dawidem a ja Absalomem  
 skoroś początkiem tyłu  
 miłosnych znaków i cieni  
 co równocześnie nas wiodą i zwodzą  
 (po *źniwach*, P-3 88)

Dyskretnie erotyczny, gombrowiczowski z ducha kontrast młodości i dojrzałości nieraz się w twórczości Pasierba pojawia, zwykle jednak to podmiot-poeta jest tym starszym<sup>74</sup>, jak w *metrze*:

codziennie rano w metrze  
 przyglądam się ludziom  
 chętnie młodym  
 (są więc jeszcze owoce zakazane  
 dla śmierci)  
 ale najchęciwiej  
 facetom w moim wieku

fajnie wyglądamy  
 nawet tu na Zachodzie [P-2 129]

W *małej recepcie na szczęście* doczesne połączenie młodości z brakiem określających płęć form gramatycznych wydaje się w swojej dyskrekcji rajem:

mieć dwadzieścia lat  
 zdrowie trochę grosza  
 i być we Włoszech latem z kimś  
 kogo się kocha [P-3 113]

Miłosna młodość łączy się oczywiście z pięknem:

kogo dostrzegłeś w swym oczarowaniu  
 miał tylko jedną twarz  
 piękno

kogo dotknąłeś w swoim omroczeniu  
 miał tylko jedno ciało  
 młodość  
 (*Passacaglia*, P-1 256)

Choć istnieje także miłość późna, jak w wierszu o takim właśnie tytule – pozbawiona blasku młodości i „zmęczona” (*miłość późna*, P-1 239). A najwyższym spełnieniem jest prawdopodobnie synteza, jak w *Dwóch portretach kardynała Pietra Bemba* (P-1 136): „oto co się nazywa / mieć szczęście / być wiosennym chłopcem Rafaela / wspomniałm starcem dla Tycjana” (można w tym obrazie widzieć przetwo-

<sup>74</sup> Po części zapewne dlatego, że Pasierb rozpoczął twórczość poetycką po czterdziestce, wbrew stereotypowi młodych poetów debiutujących wcześniej niż prozaicy i eseści. Podmiotowo jego poezja – jako całość, a nie tylko poszczególne wiersze – jest zatem wyrazem wieku średniego, młodość oglądana jest w niej jako obiekt (młodość cudza, współcześnie epifanijna, lub – rzadziej – własna, utracona). Zob. Pasierb, *Obrót rzeczy*, s. 8: „Zacząłem je [tj. wiersze] pisać późno”.



renie narcystycznego utożsamienia się starszego mężczyzny z chłopcem, którego pożąda on jako reinkarnacji własnej młodości). Poza tą wzniosłą figurą pozostaje jednak proza efektów nazbyt ambitnych wobec zaawansowanego wieku „walk z aniołem”. Jak wskazywałem, mogą być one kryptonimem stosunków seksualnych. Podobny sens sugeruje nieobjaśnione imię męskie, ewokujące relacje, o której nie wypada pisać<sup>75</sup>, przypuszczalnie bolesną nie tylko w wymiarze cielesnym:

chodzę po Rzymie kulejąc  
 od ławki do kamienia  
 czasem piekący ból  
 zmusza mnie do głębokich pochyłości  
 udaję wtedy że coś poprawiam przy butach  
 przypominałem sobie że Leszek też kulał  
 i że to chyba jest wszystko  
 co księżom w pewnym wieku  
 pozostaje po walce z aniołem  
 (Jakub, P-3 128)

Jeśli przeczytamy ten wiersz w izolacji, jego interpretacja jako dyskretnego zapisu dojrzałej erotyki może się wydać nadużyciem, jak Kudybie religijne interpretacje *Écorché*. W obu przypadkach jednak wiersz bez takiej „nadinterpretacji” będzie zagadką, mimo iż jego bezpośrednia treść obrazowa jest klarowna, a w *Jakubie* nawet banalna w deskrypcji dolegliwości<sup>76</sup>. Nie chodzi zatem o zagadkowość tego rodzaju, co w przypadku poezji symbolistycznej lub czasem awangardowej.

Jak starałem się pokazać, Pasierb tworzy poezję jako spójną całość, tak że można jej przypisać jeden w zasadzie podmiot, wspólny dla wszystkich utworów (ustalenie, czy to podmiot ściśle autobiograficzny, pozostaje poza zasięgiem niniejszego badania, choć sam poeta coś takiego sugerował<sup>77</sup>). Typy scen i obrazów powtarzają się albo wzajemnie dopełniają w ten sposób, iż *Wiersze zebrane* Pasierba można czytać jako rodzaj dziennika poetyckiego, wewnątrznie podzielonego na cykle przedstawiające poszczególne serie doświadczeń podmiotu: z wędrowek po Rzymie i tamtejszych muzeach, z wycieczki na Maltę, na Sycylię, do Hiszpanii, do Izraela<sup>78</sup>, niekiedy – jak prawdziwe dzienniki – interpolowanych retrospekcjami sięgającymi młodości<sup>79</sup>. Da się zatem wybrane wiersze traktować jako kluczowe

<sup>75</sup> W literaturze tego okresu taki nieobjaśniony „Leszek” może się kojarzyć z L. Solińskim, partnerem M. Białoszewskiego, występującym w utworach poety właśnie jako Leszek lub skrótowo – Le. Wprowadzając postać z własnej biografii w porównywalnie enigmatyczny sposób i pod tym samym imieniem, poeta może sugerować zbieżność „tajemnic”, które się za tymi podobnymi przemilczeniami kryją. W wierszu *pilne wezwania* umierający (ten sam chyba?) Leszek jest równie zagadkowy.

<sup>76</sup> O problemach z kręgosłupem Pasierb wspomina w *Obrocie rzeczy*, ale nie podaje etiologii, która mogłaby się kryć za metaforą walki z aniołem.

<sup>77</sup> Zob. Pasierb, *Obrót rzeczy*, s. 8. – T. Tomasiak, *Na skrzyżowaniu dróg. O poezji Janusza St. Pasierba*. Pelplin 2004, s. 31–35.

<sup>78</sup> Kudyba (*Rana, która przyżywa Boga*, s. 25–28), streszczając najpopularniejsze figury recepcji Pasierba, pisze wręcz o reportażowości jego poezji (choć stara się pokazać, że wykracza ona poza ten poziom).

<sup>79</sup> Jest to też struktura niektórych książek Pasierba traktowanych jako eseistyczne, a zawierających również elementy konstrukcji dziennikowej (w tym dziennika podróży), takich jak *Gałęzie i liście* czy *Obrót rzeczy*. Owe dziennikowe noty łączą się zresztą z wierszami za sprawą wspólnych motyw-

konteksty przy interpretacji pozostałych, uzupełniające to, co w danym utworze akurat przemilczane. Taka konstrukcja – jakby puzzli danych czytelnikowi do samodzielnego ułożenia – sama w sobie może być uznana za przykład retoryki tekstu homoseksualnego w rozumieniu Ritza: tekstu, który wyraża pragnienie homoseksualne, chociaż się z nim „nie obnosi”, pozwala go nie zauważyć tym, którzy zauważyć nie chcą. W przypadku Pasierba dotyczy to większości zajmujących się jego twórczością<sup>80</sup>, do tego stopnia, że zarzucano poecie chłód i dystans, pisanie wyłącznie o zbiektywizowanej kulturze, nie zaś o człowieku<sup>81</sup>. Na tle dzieł sztuki, krajobrazów i wypełniających je scen zbiorowych regularnie pojawiają się jednak w tym „dzienniku” erotyczne epifanie chłopców i młodzieńców niczym w *Incydentach* Rolanda Barthes’a, choć rozterki do końca niewypowiedzianej miłości przywodzą na myśl raczej *Fragmenty dyskursu miłosnego* tegoż autora, podczas gdy kadrowanie portretów chłopięcych – jego *Światło obrazu*<sup>82</sup>:

w samo południe  
zapach końca świata  
arabski chłopiec z taczkami  
w nich ścięta sucha lawenda  
(jesień już, P-3 14)

Przez epifanię quasi-fotograficzną (*punctum* Barthes’a) może przeświecać epifania anielska (białe skrzydła), co wspierałoby deszyfrację figur aniołów w innych wierszach Pasierba<sup>83</sup> – acz w grę wchodzi także skojarzenie z wielokroć powracającym w tej poezji Ikarem (nie jest to oczywiście alternatywa rozłączna, wydaje się ona wręcz synekdochą Pasierbowej syntezy mitologii klasycznej z biblijną):

morze matowe jak sól  
księżyc nie skrzy się tutaj  
lecz smuży szeroko

wów i bohaterów, choć brak im swobody erotycznej cechującej poezję Pasierba, tak jakby tylko poezja przynosiła wolność ekspresji w tym zakresie. Paradoksalnie tomiki Pasierba byłyby tedy wobec jego esejów czymś jak Kronos Gombrowicza uzupełniający *Dziennik* z „Kultury” albo jak *Tajny dziennik* Białoszewskiego wobec jego oficjalnie publikowanych zapisków osobistych. Inaczej jednak niż te konwencjonalnie ukryte dzienniki intymne, „dziennik” poetycki Pasierba można by nazwać ukrytym w jawności – niczym tytułowy „skradziony list” z opowiadania E. A. Poego.

<sup>80</sup> Znamiennym przykładem jest nawiasowa uwaga Borkowskiej (*op. cit.*, s. 216) „objaśniająca” szczegół *Apolla i Marsjasza* Pasierba: „z urodziwym Hiacyntem łączyła Apolla przyjaźń”. Co ciekawe, skojarzenia z homoseksualizmem (na tle głośnego filmu A. Bird *Ksiądz*) pojawiają się w omawianych przez Pethę (*op. cit.*, s. 236) uczniowskich interpretacjach jednego z wierszy Pasierba.

<sup>81</sup> Zob. Tomasiak, *op. cit.*, s. 32.

<sup>82</sup> R. Barthes: *Incydenty*. Przeł. D. Dzienniak-Pulina, K. M. Jaksender. Kraków 2017; *Fragmenty dyskursu miłosnego*. Przeł. M. Bieńczyk. Warszawa 1999; *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Przeł. J. Trznadel. Warszawa 1996. Zob. też P. Saint-Armand, *The Secretive Body: Roland Barthes's Gay Erotic*. Transl. Ch. A. Porter, N. Guynn. „Yale French Studies” 1996, nr 2. – M. Pratt, *From „Incident” to „Texte”: Homosexuality and Autobiography in Barthes's Late Writing*. „French Forum” 1997, nr 2.

<sup>83</sup> Np. w wierszu *uwolnienie świętego Piotra* (P-3 190) parafraza wątku biblijnego uwspółcześnia się w puencie – widać „reklamy sklepy bary” – może więc „aniołem” był kolejny anielsko piękny chłopiec przypadkiem napotkany na ulicy.

nagle w reflektorach  
 brązowe nogi chłopaka  
 idącego ku Sedom  
 rękawy białej koszuli  
 błysnęły jak skrzydła  
 i znowu noc zstąpiła na morze  
 jak miłosierdzie na miasta w dolinie  
 (morze martwe, P-3 69)

Nie zawsze podmiot Pasierba skupia się na jednym chłopcu, czasem jego spojrzenie wyławia z tłumu kolejnych:

na tych hiszpańskich schodach  
 wszystkie figury z taroka  
 masykularny hippie w brudnych zielonych szortach  
 cesarz w różowym turbanie  
 jego gruba dziewczyna w czułych tiulach  
 chudy punk z pozłoconym czubem  
 z twarzą malowaną w koła  
 [. . . . .]  
 brodaci młodzi wikingowie  
 statuetki z brązu  
 dzieciaki z dobrych domów i drogich żurnali  
 oraz dorośli wszystkich ras

(Piazza di Spagna, P-2 317; podkreśl. J. P.)

Zgodnie z metafizyką *Uczty* Platona można w tym widzieć przejście od miłości do jednego pięknego chłopca do kontemplacji piękna wszystkich chłopców, aby ostatecznie uchwycić ponadmysłowe piękno w idei<sup>84</sup>. Ten rodzaj sublimacji pozwala Pasierbowi zachwycać się chłopcami w kontekstach jednoznacznie eksponujących ich heteroseksualność, tak iż z trudem dają się pomyśleć jako potencjalni partnerzy seksualni męskiego podmiotu:

wczoraj na audyencji  
 jakiś chłopiec podniósł nagle obie ręce  
 żeby pozdrowić papieża  
 taki szczęśliwy ze swoją dziewczyną  
 szczęście przelewało się w nim  
 przez brzegi  
 stać go było  
 mógł z tego bogactwa  
 coś podarować  
 obdarzyć starego papieża  
 tym gestem

(Audyencja, P-1 291)

Postępująca sublimacja pozwala tedy przejść od logiki przemocowej konfrontacji, którą podszytych jest wiele kryptoerotycznych wierszy Pasierba, na czele z tymi wykorzystującymi mit walki Jakuba z Aniołem, do pokojowej logiki daru<sup>85</sup>, którym może być choćby „słońce wrzucone / jak złoty pieniądz w wodę / biednemu chłop-

<sup>84</sup> Platon, *Uczta*. W: *Dialogi*. Przekł., wstęp, objaśn. W. Witwicki. T. 2. Kęty 1999, s. 76 (210 A-E).

<sup>85</sup> Zob. Pethe, *op. cit.*, s. 218.

cu” (P-3 272), w ramach tego samego cyklu, *Haiku żarnowieckich*, przekształcające się w instrument zabawy zapośredniczającym domyślną relację między graczami:

na naszej plaży  
lato jest rudym chłopcem  
grającym w piłkę [P-3 267]

Wymiana darów nie zawsze się udaje, nie oznacza to jednak koniecznie porażki sublimacji – może ona podążać dalej, od zabawy do poezji:

długi blondynek włosy punk  
trochę Pinokio ze szpiczastym nosem  
zongluje niezdarnie czterema  
buławami<sup>86</sup> z tandetnego srebra  
[ . . . . . ]

malerkie święto dla spieszonych podróżnych  
którzy wolą nie patrzeć żeby nie dać grosza  
zwłaszcza że co chwila któraś mu upadnie

tak pewnie trzeba w obojętnym świecie  
uprawiać poezję  
uczciwie  
niezgrabnie

(*zongler*, P-2 148)

Sama poezja wydaje się u Pasierba sztuką samotników, inne wiersze jakby łatwiej animują owocny dialog młodości z doświadczeniem:

kudłaty w kilku tonach chłopiec  
rysuje czarną kredką  
papieża Jana XXIII z fotografii  
ja mógłbym z pamięci  
gdyby żył stary Papież z Bergamo  
co by sobie mieli do powiedzenia  
z tym młodym atletą w dresie  
który tak delikatnie rozkłada  
szare cienie na twarzy  
i modeluje właśnie  
ogromne madre (kto ma uszy do słuchania)  
lewe ucho papieża Roncalli  
portret patrzy na mnie  
a blondynek na lewo stroi miny i skrzypce  
[ . . . . . ]

<sup>86</sup> Buławy mogą być kolejnym symbolem fallicznym – zob. J. S. P a s i e r b, *Herkules potyka się z lwem* (P-4 37):

na nic się nie zdała  
nabrzmiała kamieniami maczuga  
w zupełnej nagości  
potykasz się ze śmiercią  
która tylko przez chwilę  
jest walką  
potem snem

Walka z lwem to zapewne klasycznie pogański odpowiednik walki Jakuba z aniołem.

co by powiedział malarzowi Jan XXIII  
 na pewno by na niego nie burknął  
 jak Padre Pio na chłopca hippisa  
 o czym wspominają oboje Watowie  
 (na schodach, P-4 96)

Z klasyków polskiej nowoczesności przywoływanych przez Kudybę jako kontekst dla poezji Pasierba najbliższy uogólnionej platońskiej kontemplacji jest chyba Miłosz w *Uczciwym opisanu samego siebie nad szklanką whisky na lotnisku, dajmy na to w Minneapolis*:

Widzę ich nogi w minispódniczkach, spodniach albo w powiewnych tkaninach,  
 Każdą podglądam osobno, ich tyłki i uda, zamysłony, kołysany marzeniami porno.  
 Stary lubieżny dziadu, pora tobie do grobu, nie na gry i zabawy młodości.  
 Nieprawda, robię to tylko, co zawsze robiłem, układając sceny tej ziemi z rozkazu erotycznej wyobraźni.  
 Nie pożądam tych właśnie stworzeń, pożądam wszystkiego, a one są jak znak ekstatycznego obcowania.  
 Nie moja wina, że jesteśmy tak ulepieni, w połowie z bezinteresownej kontemplacji, i w połowie z apetytu<sup>87</sup>.

Noblista wypowiada się ostentacyjnie wprost – czegoś dokładnie takiego u Pasierba nie znajdziemy, trudno się jednak dziwić. Autor *Koziorożca*, choć szanowany, nie miał tak wyjątkowej pozycji osobistej co Miłosz, jako ksiądz wyrażający pragnienie homoseksualne dysponował też o wiele mniejszą swobodą ekspresji niż świecki heteroseksualista<sup>88</sup>. Nie bez znaczenia wydaje się również kwestia czasu: *Uczciwe opisanie [...]* ukazało się 7 lat po śmierci księdza poety, a obyczajnie zdałyby się przez ten okres wyraźnie zmienić; z drugiej strony, Pasierb zmarł o wiele młodziej niż Miłosz, nie zdał więc przybrać pozy dostojnego (nawet jeśli w autoironii „lubieżnego”) starca, u którego pożądlivość zdaje się tracić przyziemną dosłowność i automatycznie doznawać sublimacji. Zasadniczo jednak rozdwojenie na „herbertowską” kontemplację i „gombrowiczowski” apetyt jest u obu poetów takie samo (i dla obu osobiście poznani Herbert i Gombrowicz byli ważnymi postaciami).

#### Abstract

JAN POTKAŃSKI University of Warsaw  
 ORCID: 0000-0002-9332-1940

#### WISDOM OF THE BODY EROS AND SUBLIMATION IN JANUSZ PASIERB'S POETRY

The article analyses the poetic output of priest Janusz Pasierb as a homosexual text (in the view of German Ritz) which is antithetically complemented with the poet's erstwhile reception interpreted in accordance with priestly poetry topos. In the suggested approach, the main figure in Pasierb's poetry is epiphany of a handsome boy juxtaposed with his youth to the poems' speaking subject—a middle-aged homosexual man.

<sup>87</sup> Cz. Miłosz, *Uczciwe opisanie samego siebie nad szklanką whisky na lotnisku, dajmy na to w Minneapolis*. W: *To*. Kraków 2001, s. 23.

<sup>88</sup> Podobną nieoczywistość ekspresji preferowali zresztą i ci, którzy później stawali się „ikonami” dyskursu homoseksualnego. Zob. N. de Villiers, *Opacity and the Closet: Queer Tactics in Foucault, Barthes, and Warhol*. Minneapolis, Minn., 2012.