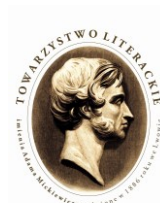


Pamiętnik Literacki 2014, 4, s. 67-86



Poza kategoriami
Nienormatywna erotyka w liryce Krzysztofa
Boczkowskiego

Wojciech Śmieja

WOJCIECH ŚMIEJA Uniwersytet Śląski, Katowice

POZA KATEGORIAMI NIENORMATYWNA EROTYKA W LIRYCE KRZYSZTOFA BOCZKOWSKIEGO*

Krzysztof Boczkowski¹ jest poetą eleganckim. Estetyzującym i klasycyzującym. Wśród swoich mistrzów wymienia m.in. Jarosława Iwaszkiewicza, Czesława Miłosza i „poetę poetów”, Aleksandra Wata². Inspiracje poetyckie Boczkowskiego, którym właściwie można by poświęcić oddzielne studium, odnajdujemy zarówno w formalnym ukształtowaniu wierszy, jak i w wyborze najważniejszych kręgów tematycznych, wśród których uprzywilejowane miejsce zajmuje – szczególnie w seniliach poety – temat starości, samotności, odchodzenia wśród powidoków zmysłowego świata³.

Boczkowski to niewątpliwie poeta kultury, a wysoka dykcja jest dlań najnaturalniejsza. Od jego debiutu literackiego (1969) upłynęło ponad 40 lat i dorobek artystyczny Boczkowskiego – bogaty, zróżnicowany, konsekwentny – aż prosiłby się o jakąś monografię. Niestety, poeta od początku związany z „Twórczością” i wielokrotnie nagradzany, nie ma szczęścia do interpretatorów swojej liryki⁴. Znamienne zatem, że większość omówień jego wierszy zaczyna się od krótkiego przypomnienia biografii, do której odniesienia, siłą rzeczy, znajdują się także w moim szkicu⁵.

* Artykuł zrealizowano w ramach grantu NCN nr 2013/08/A/HS2/0058 – *Męskość w literaturze i kulturze polskiej od XIX wieku do współczesności*.

¹ Krzysztof Boczkowski (ur. 2 V 1936 w Warszawie) – poeta polski, emerytowany profesor medycyny, autor wielu prac z dziedziny cytogenetyki. Otrzymał m.in. Nagrodę „Czerwonej Róży” (1972), Nagrodę „Peleryny” za najciekawszy debiut roku (1975) oraz Nagrodę „Pegaza” (1984) za całokształt dorobku przekładowego.

² Boczkowski także tłumacz poezji angielskiej – wnikliwa lektura translatorska Th. S. Eliota czy W. Whitmana również wpłynęła na kształt twórczości autora *Szkieletu Boga*. W związku z przekładami Whitmana pióra Boczkowskiego współczesna badaczka dostrzega nadmierne „homoseksualizowanie” przezeń liryki amerykańskiego klasyka. Zob. M. Skwara, „Polski Whitman”. *O funkcjonowaniu poety obcego w kulturze narodowej*. Kraków 2010, s. 301.

³ Np. L. Szaruga (*Świat poetycki* (XXIV). „Zeszyty Literackie” 87 (2004, z. 3), s. 169), recenzując tomik *Ja – mój przyjaciel*, zwraca uwagę na „zasadnicze dla zrozumienia tych utworów pojęcie: spokoju”, które niemal automatycznie kojarzy się nam z Iwaszkiewiczowską *serenité*. Zob. też K. Lisowski, *Czyje życie przeżywamy*. „Nowe Książki” 2011, nr 11, s. 54.

⁴ Do podjęcia poważnej interpretacyjnej próby zmierzenia się z Boczkowskim wzywa np. A. Morawiec (*O czym myśli Orfeusz*. „Twórczość” 2010, nr 12). Warto podkreślić, iż recenzent ten sugeruje lekturę z pozycji genderowo-queerowej jako najwłaściwszą i najciekawszą w przypadku Boczkowskiego. Dziwi się również, że takowa nie została dotychczas przez nikogo przedsięwzięta.

⁵ Trop biograficzny narzuca się sam: „Liryczny podmiot pożądaną – już choćby z racji wymogów

Pierwszy taki biograficzny punkt zaczepienia niech stanowi informacja, że Boczkowski jest autorem – już nie jako poeta, ale jako lekarz – jednego z pionierskich polskich naukowych omówień problemu homoseksualizmu. Podręcznik *Homoseksualizm* wydany w 1988 r. cieszy się uznaniem środowiska lekarskiego. Oczywiście, stan wiedzy na temat seksualności uległ zmianie w ciągu ostatnich lat (Boczkowski niejednokrotnie odwoływał się np. do raportu A. Kinseya z r. 1948 jako wiarygodnego źródła informacji), niemniej nawet po latach naukowe stanowisko Boczkowskiego budzi szacunek⁶.

Jego książka jest niemal wzorcową realizacją sprzężenia mechanizmów wiedzy/władzy Michela Foucaulta, doskonałym przykładem medycznej *scientia sexualis*, która porządkuje, taksonomizuje, kategoryzuje, totalizuje, szereguje, dzieli, syntezyzuje, periodyzuje, a wszystko po to, by wyczerpać. Wyczerpać wiedzę o „homoseksualizmie”. Żeby lepiej zilustrować to pragnienie wyczerpywania, wystarczy przytoczyć tytuły kilku rozdziałów: *Typy homoseksualistów*, *Życie homoseksualistów*, *Homoseksualne życie płciowe*. W pierwszym z przytoczonych rozdziałów autor wyróżnia „zdobywców”, „silaczy”, „nienawidzących kobiet”, w drugim rozpatruje takie zagadnienia, jak „praca i zawód”, „czas wolny i zainteresowania”, „miejsce zamieszkania”, „rabunki, napady i szantaże”. W trzecim zaś interesują go m.in.: „miejsca spotkań i praktyk”, „częstość praktyk seksualnych”, „rodzaje stosunków płciowych”, a nawet „transakcje finansowe”⁷.

Metodologicznie książka Boczkowskiego aż do złudzenia przypominać może o 100 lat wcześniejszą pracę *Zboczenia umysłowe na tle zaburzeń płciowych* Richarda von Krafft-Ebinga z jego pieczołowitymi taksonomiami „zboczeń płciowych”⁸.

Temat męsko-męskiej seksualności jest Boczkowskiemu bliski także jako poecie. W proponowanym szkicu chciałbym przedstawić interpretację wątków homoerotycznych w jego twórczości. Na samym wstępie muszę poczynić zastrzeżenie, iż w uniwersum lirycznym Boczkowskiego nie da się ściśle oddzielić problematyki homoerotycznej od tych kilku kręgów tematycznych, w których przestrzeni „rozgrywa się” ta poezja. Znajdują się wśród nich: namysł nad pięknem, zachwyt nad

genologicznych – jest tożsamy z podmiotem wypowiedzi poetyckiej. Dyskurs „Innego” zdaje się więc, zwłaszcza w systemie patriarchalnym, narażony na przeniesienie ryzyka manifestacji odmienności na nadawcę tekstu; na czytanie jego dzieła jak literatury *coming out*’u” (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. 316). Ten sam autor biograficznie nazywa trafnie „metatekstowym interpretantem”. Posługiwanie się nim w sposób naiwny może prowadzić do błędnych utożsamień (zob. M. Skucha, *Męski artefakt i tajemniczy poeta. Wokół teorii queer*. „Teksty Drugie” 2008, nr 5), sam Boczkowski – świadom takiej „coming outowej” strategii lekturowej – przestrzega przed nią w rozmowie na antenie drugiego programu Polskiego Radia (na stronie: <http://www.polskieradio.pl/8/529/Artykul/615978/> (data dostępu: 19 X 2014)).

⁶ Artykuł na portalu Queer.pl poświęcony monografii Boczkowskiego nosi tytuł „*Homoseksualizm*” – książka, którą trzeba przeczytać. Na stronie: <http://queer.pl/article/186263> (data dostępu: 19 IX 2014).

⁷ K. Boczkowski, *Homoseksualizm*. Warszawa 1988, *passim*.

⁸ R. von Krafft-Ebing, *Zboczenia umysłowe na tle zaburzeń płciowych*. (*Psychopatia sexualis*). *Opaczne uczucia płciowe. Studium sądowo-lekarskie dla użytku prawników i lekarzy*. Spolszczył A. Fabian. Kraków 1888.

dzielami sztuki i fenomenami natury, miłość, refleksja o przemijaniu. Oczywiście, splatają się one i krzyżują ze sobą nieraz w jednym tekście – to zastrzeżenie jest istotne, gdyż w dalszych partiach artykułu postaram się wypreparować poszczególne składowe „dyskursu miłosnego” homoerotycznych liryków poety. Czytelnik winien być również świadomy wstępnej procedury, której się podejmuje, a która może umknąć jego uwadze – procedurę tę stanowi wybór. Teksty poddane przeze mnie interpretacji wybieram na zasadzie tematycznej: poruszają one według mnie mniej lub bardziej bezpośrednio kwestię erotycznej relacji męsko-męskiej. Równocześnie z lirykami, które są w mniejszym lub większym stopniu homoerotyczne, Boczkowski opisuje miłość heteroseksualną (wiele z jego utworów opowiada o jego żonie Annie bądź jest jej dedykowana), a także – w nielicznych tekstach – konflikt między homo- i heteroseksualnymi pragnieniami.

Interpretację funkcjonowania motywów homoerotycznych w twórczości Boczkowskiego ograniczę do trzech kategorii. Zasadniczo owe motywy pojawiają się bowiem w tekstach, w których przedmiotem opisu jest piękno cielesności – te konstytuują pierwszą kategorię; teksty odwołujące się do kulturowego rezerwuaru kodów homoseksualności stanowią drugą kategorię; trzecią zaś wyznacza sfera intymnych wyznań i filozoficznych refleksji poety⁹.

Pierwsza kategoria – piękno – dotyczy wizualności. Wzrok to, bez wątpienia, dominujący zmysł w liryce Boczkowskiego. Satysfakcja estetyczna osiągnięta jest podczas kontemplacji przedmiotów uznawanych za piękne. Piękno stanowi zaś kategorię przypisywaną zarówno światowi zewnętrznemu, przyrodzie, krajobrazowi, jak i – niezwykle ważnym dla Boczkowskiego¹⁰ – przedstawieniom malarskim. W obu tych przestrzeniach: świata fizycznego i malarstwa, uprzywilejowanym obiektem wizualnego delektowania się jest męskie ciało, często nagie.

Robert Cieślak analizuje „estetyczne aspekty tematu homoerotycznego” we współczesnej liryce poprzez kategorię „porwania przez obraz” Rolanda Barthes’a:

Specyficzny sposób patrzenia na obraz „Innego”, umiejętne wydobywanie z jego konstrukcji składników czyniących z podmiotu przedmiot porwania, każe zwrócić uwagę na szczególnego typu wrażliwość oka przypisaną podmiotowi wypowiedzi lirycznej – specyfikę postrzeżenia wzrokowego i jego ukierunkowanie, które pozwalają odczytać intencje tekstu poetyckiego jako tekstu homoerotycznego¹¹.

W dalszym wywodzie Cieślak wskazuje nie tylko na „szczególny typ wrażliwości” (w istocie jest on niczym innym jak rodzajem soczewki, dzięki której ostrość widzenia skupia się na określonych obiektach, np. na męskim ciele), ale także na różne sposoby istnienia tej wrażliwości. Wśród nich uprzywilejowane miejsce zajmuje „rozpoznawalna w słownych ekwiwalentach cielesności metoda pretekstowych nawiązań do wybranych przedstawień obrazowych”¹².

⁹ W opisie pomijam więc np. incydentalne teksty o „publicystycznym” charakterze – ich pojawienie się jest szczególnym rysem ostatnich tomów poety.

¹⁰ Żona autora to wybitna historyczka sztuki, Anna Boczkowska. Niemniej w przywoływanej wcześniej audycji radiowej sam poeta deklaruje własną drogę dochodzenia do swych estetycznych wyborów.

¹¹ Cieślak, *op. cit.*, s. 318.

¹² *Ibidem*. Owe „pretekstowe nawiązania” uobecniają się jako ważna kategoria poetologiczna w dwu

Przykładowym wierszem, którym rządzi żywioł wizualności, może być ten z debutanckiego tomu *Otwarte usta losu* – erotyczność tego utworu jest aż nadto widoczna, lecz interpretacyjnie nieoczywista:

Chłopcy na plaży mają fioletowe sutki
 jak hiacynty przed nadejściem wiosny
 stare kobiety otwierają kosze
 młodzi mężczyźni otwierają muszle
 gładzą powoli czarne bokobrody
 podają damom różowe meduzy –
 które nie krzyczą chociaż umierają [OU 50]¹³

Dominantą tematyczną i obrazową tekstu są, oczywiście, witalni chłopcy (ze-stawienie z wiosną) z sutkami fioletowymi jak hiacynty. Zarówno kolor, jak i kwiat, którego nazwa odsyła do homoerotycznego bohatera mitologii, przywołują homoerotyczny kod kulturowy z przełomu XIX i XX wieku¹⁴. Zwróćmy uwagę na skonstrastowanie tych witalistycznych postaci z martwością przestrzeni kobiecych: stare kobiety otwierają kosze, a młodzi mężczyźni otwierają muszle – muszle i meduzy odsyłają do symboliki waginalnej. Ich otwarcie, gotowość wydają się jałowe (milczące umieranie z ostatniego wersu) – świat młodych mężczyzn, tak pełen powabu, jest w istocie światem samowystarczalnym i niedostępnym dla tych, które/którzy do niego nie należą: męskie sutki służą nakarmieniu, nasyceniu, zaspokojeniu. Mężczyźni karmią się nawzajem – to dla kobiet pozostają martwe i amorficzne małże i meduzy¹⁵.

Inny warty, moim zdaniem, uwagi w tym miejscu tekst Boczkowskiego to *Pieta* z tomu *Światło dnia*:

Wielu bogów widziałem –

z trzech proponowanych tu kategorii opisu: obrazy pięknych ciał odsyłają do przedstawień artystycznych w ramach kategorii pierwszej, konstytuujące zaś drugą kategorię czerpanie z rezerwuaru motywów homoseksualnych przywołuje – niejako odwracając porządek organizujący pierwszą wyróżnioną kategorię – konkretne osoby, konkretne sytuacje wraz z całą sferą prywatnych i intymnych przeżyć, zachwyceń.

¹³ Skróttem tym odsyłam do: K. B o c z k o w s k i, *Otwarte usta losu*. Warszawa 1975. Stosuję też inne skróty do tomików tego samego autora: D = *Dusza z ciała wyleciała*. Kraków–Wrocław 1985; Dż = *Dźwięki i Echo*. Toruń 2010; J = *Ja – mój przyjaciel*. Warszawa 2003; K = *Kości Meduzy*. Warszawa 1998; O = *Ostrygi i onuce*. Kraków 1988; OD = *Okna dnia i nocy*. Warszawa 2007; R = *Romeo i Romeo*. Warszawa 1991; Sz = *Szkielet Boga*. Warszawa 1991; Ś = *Światło dnia*. Warszawa 1977; T = *Tylko Kasandra zna Prawdę*. Toruń 2009; TL = *To lubię. Wiersze wybrane*. Warszawa 2007. Liczby po skrótach oznaczają stronicę.

¹⁴ O wykorzystaniu symboliki hiacynta zob. T. K a l i ś c i a k, *Katastrofy odmieńców*. Katowice 2011, s. 257

¹⁵ Kobiety karmione meduzami to w tekście damy. Określenie „dama” odsyła do opozycji sztuczność–naturalność, w której „damom” przypisuje się sztuczność. Kobieta jako byt wytwarzany przez „kulturowe protezy” (makijaż, strój, biżuteria) to jeden z toposów modernistycznego sposobu kodowania homoseksualności, w którym homoseksualność jest niejako naturalniejsza i bardziej pierwotna od seksualności międzypłciowej, a mężczyzna (przede wszystkim chłopiec) okazuje się godzien pożądania jako homogeniczny twór natury. Taką opozycję budował m.in. A. Gide w swoim *Korydonie*. Zob. W. Ś m i e j a, „Korydon” André Gide’a – „grecka pederastia” przeciwko „trzęsiej płci”. „Ha!art” 2004, nr 19.

kapitele kolumn w powietrzu
świadczą o ich nagłym zejściu w ciemność.

Prywatnych swoich bogów wybierałem szybko –
spojrzenie

zarys łuku nad cieżką żrenic
zapach spalonej ziemi i ścięgien jałowca. [Ś 21]

Kod wizualności wprowadzony zostaje w pierwszym wersie i nie chodzi tylko o sam czasownik „widziałem”, gdyż określono również modalność tego widzenia, w którym cielesna rzeczywistość sublimuje się poprzez nałożenie kodów kulturowych (w tym przypadku jest to kod antyczny, mitologiczny). Widzenie bogów jako akt zachwytu konkretną cielesnością staje się zrozumiałe dzięki wersowi otwierającemu drugą strofę: „Prywatnych swoich bogów wybierałem szybko [...]”. W tym wersie dokonuje się sprowadzenie do konkretności i subiektywnej emocji („prywatni bogowie”), a w dalszej części strofy określona jest także zasada wyboru, który ma się urzeczywistnić „szybko” – wystarczy jedno spojrzenie usatysfakcjonowane cielesnym detalem („zarys łuku nad cieżką żrenic” – w opisie tego detalu zwróćmy uwagę na „męską”, nieco dziką, by nie rzec: militarystyczną, metonimizację)¹⁶.

„Porwanie przez obraz” w sposób archetypiczny dokonuje się w liryce Iwaszkiewicza. Naśladowanie go przez Boczkowskiego¹⁷ jest więc w pewnym sensie i samo przez się znaczące – poeta rezygnuje ze swoich ulubionych białych form wiersza, by w preferowanej przez autora *Brzeziny* formie regularnego 8-sylabowca (trocheja) wyrazić równie iwaszkiewiczowską treść: pozbawiony jakichkolwiek uzasadnień zewnętrznych czysty zachwyt nad pięknem męskiego ciała (co prawda, nie ma tu słynnego pławienia koni¹⁸, ale pojawia się „srebrne źrebie”). Czytamy w liryku *Z „Księgi nocy”*:

Głos słyszałem dziś żalobny
biegł po łące – płynął w niebie
Tak do Ciebie był podobny
jak do wiatru – srebrne źrebie

Nie wiedziałem czemuś wrócił
w traw duszącej sonej woni,
jakbyś nagle płaszcz odrzucił
– nagi szedł w księżycu toni

Opalone smukłe nogi
Pełne lipca ciepłe włosy
Czuję zapach mlecznej drogi –
w zimnych kropkach drżącej rosy. [O 59]

¹⁶ Warto również przyjrzeć się przejściu od „obiektywnego” zmysłu wzroku do intymnego charakteru zmysłowych poruszeń powodowanych przez powonienie: „zapach spalonej ziemi i ścięgien jałowca” otwiera interpretację na whitmanowskie wątki w poezji Boczkowskiego, w których doświadczenie homoerotyczne wymaga określonego kontekstu: przyrody, krajobrazu, natury, otwartej przestrzeni.

¹⁷ Na Iwaszkiewiczowskie parantele pierwszy zwrócił uwagę T. Olszewski w recenzji tomu *Światło dnia* pomieszczonej w „Życiu Literackim” (1988, nr 40, s. 10).

¹⁸ O jego znaczeniu pisze np. Kaliściak (*op. cit.*, s. 166).

Co charakterystyczne – pierwszym aktywowanym zmysłem w cytowanym wierszu jest słuch („Głos słyszałem dziś żalobny”), lecz opis doznań audialnych niemal od razu wizualizuje się w użytym porównaniu do tego stopnia, że wrażenia wzrokowe stają się tekstową dominantą, a porównanie („Głos [...] / [...] do Ciebie [...] podobny”) usamodzielnia się jako niezależny obraz poetycki, który „porywa” podmiot, czego wyrazem jest aktualizacja zmysłu powonienia w ostatnich dwu wersach. Pożądające „ja” ulega – zacytujmy tu (wciąż za Cieślakiem) Krzysztofa Kłosińskiego – „atopii, rozmyciu, koalescencji”¹⁹ wewnątrz porównania, wewnątrz obrazu.

Liryk z ducha Iwaszkiewiczowski ma za tło naturę, ale selektywne spojrzenie podmiotu lirycznego wyostrza się także na przedstawieniach artystycznych juwenilnej męskości, jak w wierszu-ekfrazie pt. *W roku 1435*:

Na rysunku Pisanella czterech wisielców,
kobieta z warkoczem jak zawój
wokół głowy
i profil chłopca

Wszyscy wisielcy mają ręce z tyłu
związane sznurem;
z dwóch już spadły spodnie
– chude piszczele i czaszki nie głowy
otwarte usta i oczodoły
Dwóch powieszonych wczoraj
z pochylonymi na bok głowami
– w fioletowych beretach
twarze bez wyrazu

Kobieta patrzy w przestrzeń wyraźnie
zaczernionymi źrenicami
A chłopiec w średniowiecznej kurcie
z wysokim łososiowym kołnierzem –
spogląda na nas nieruchomo i dokładnie
jak artysta [D 97]

W przytoczonym *in extenso* tekście mamy do czynienia z sytuacją odwrotną niż wcześniej opisana, oto bowiem „porwanie przez obraz” dokonuje się nie w klasyczny sposób: to sam obraz – a właściwie jego znaczący element, jakim jest chłopiec w kurcie z łososiowym kołnierzem – „zostaje porwany” z dwuwymiarowej martwoty rysunku Pisanella. Oczywiście, interpretacja tekstu nie musi osadzać się na fundamencie sublimacji pragnienia homoerotycznego, jednak przynajmniej dwie ważne przesłanki uprawdopodobniają istnienie tego fundamentu: pierwszą z nich jest kontrast między martwością reszty szkicu (wisielcy, kobieta z zaczernionymi źrenicami) a życiem – spojrzeniem chłopca, druga przesłanka odnosi się do licznych tego typu metonimizacji w tekstach Iwaszkiewicza (wystarczy przywołać choćby nowelę *Zygryd*, w której odsłanianie fresku anioła przez narratorkę opowiadania rozgrywa się jako motyw równoległy do odkrywania przez starego radcę homoseksualnej fascynacji młodym akrobatą).

¹⁹ Cieślak, *op. cit.*, s. 317.

Niezwykłe interesującym w kontekście charakterystycznego – dla liryki Boczkowskiego – rozpięcia między wizualną kontemplacją natury a także kontemplacją sztuki jest wiersz *W katedrze* z tomu *Kości Meduzy*²⁰:

Pięć kobiet tańczy na srebrnym parkiecie
 drżą białe uda i zwisają pośladki –
 obszyte ogonami tygrysów.
 W ich twarzach skrzepły codzienne uczucia:
 znużenie, obojętność, udana wesołość.
 To, na co warto patrzeć –
 to my – widownia:
 jedwabne koszule, włosy na męskich karkach
 ostrzyżone brzytwą, nieruchome gałki oczu;
 i dwóch chłopców w rogu w ciemnościach
 w orgazmie zachwycenia.
 Dziś rano powiedziałaś do mnie w katedrze
 – nie patrz w twarz Chrystusa lub Erosa
 spójrz w twarze ich wyznawców. [TL 158]

Mamy tu do czynienia – podobnie jak w pierwszym z omawianych w tym szkicu wierszy Boczkowskiego – z dostatecznie jasnym rozgraniczeniem świata na kobiecy i oraz męski i porządkującymi te światy dychotomiami: sztuczności/naturalności, martwoty/żywołności, sflaczałości/jędrności, codzienności/ekstazy. Podział jest więc jawnie mizoginistyczny, a właściwie byłby taki, gdyby nie przełamująca tę – dość trywialną – konwencję przedstawiona w ostatnich wersach utworu sytuacja liryczna. Wynika z niej, że to właśnie kobieta-partnerka (żona?) zwraca spojrzenie podmiotu lirycznego w stronę mężczyzny, a że spojrzenie to jest mocno zseksualizowane, świadczy choćby sformułowanie „orgazm zachwycenia”. Owa postać kobieca kieruje pragnieniem podmiotu, sprawia wrażenie kogoś, kto rozumie jego naturę lepiej niż on sam. Znamienna i zastanawiająca jest alternatywa „Chrystus lub Eros”²¹. W jakim stopniu alternatywność stanowi tu wynik powściągliwości retorycznej? Jeśli kobieta/żona kierująca pożądaniem podmiotu istotnie rozumie jego naturę, wie przecież, że w imaginacji homoerotycznej figura Chrystusa zlewa się z figurą Erosa²². To zlanie się jest elementem wyobraźniowego kodu przedstawień artystycznych – ciągu sublimacji. Imperatywny zwrot kobiety/żony „spójrz w twarze [...] wyznawców” można odczytać w tym kontekście także jako wyzwanie rzucone podmiotowi, aby ten stanął twarzą w twarz z prawdą swego pragnienia, z jego homoerotyczną naturą.

Kolejny utwór, *Cień i śnieg* (z tomu *Ja – mój przyjaciel*), w pewnym sensie klamruje nasze dotychczasowe rozważania, zarazem jednak wprowadza inny istotny – szczególnie dla późnej liryki Boczkowskiego – ton:

²⁰ Treść wiersza *W katedrze* przytaczam tu za wyborem *To lubię*, uznając, iż ta, chronologicznie późniejsza wersja, stanowi autorskie doprecyzowanie.

²¹ Wers „nie patrz w twarz Chrystusa lub Erosa” w pierwotnej wersji, opublikowanej w tomie *Kości Meduzy*, brzmiał inaczej: „nie patrz w twarz Boga”.

²² Dość obszernie pisze o tym K. Kłosiński w szkicu „Ejebos”. *Karola Szymanowskiego próba symbolizacji homoseksualizmu* (w: *Eros, dekonstrukcja, polityka*. Katowice 2000).

Fioletowe cienie na śniegu
fioletowe smugi pod oczyma
fioletowe usta w trumnie

jak w filmie: klatka za klatką
przesuwa się młodość: przyjaźń: cierpienie

mogę opisać Ciebie
dokładnie
jak Mantegna Chrystusa w perspektywicznym skrócie
przestrzeni czyli czasu

A ja jestem spłowiąły rysunek:
ścieżka w skałach na skraju dwa świerki [J 42]

Zostaje tu ukazana droga sublimacji „mogę opisać Ciebie / dokładnie / jak Mantegna Chrystusa [...]”. Oczywiście, sublimacja ma charakter tylko potencjalny – podmiot liryczny może jej dokonać, ale zarazem w wierszu jej nie dokonuje, ostatnie wersy są niemalże pewnego rodzaju dezercją z przestrzeni sublimacji: „A ja jestem spłowiąły rysunek”. Liryk *Cień i śnieg* okazuje się wręcz tekstem o niemożności lub – prościej – braku potrzeby sublimacji, o jej jałowości. Należy zapytać o przyczyny takiego stanu rzeczy. Wynikają one, moim zdaniem, z „perspektywicznego skrótu / przestrzeni czyli czasu”. Wiersz wprowadza nas w tematykę – wszechobecną w późnych tekstach Boczkowskiego – nostalgicznego powracania do przeszłości. Żywiół wspomnienia w tego typu utworach jest tożsamy z żywiółem pożądania – spojrzenie już nie wyluskuje pięknych ciał młodzieńców z otaczającego świata (natury lub sztuki), ale z wewnętrznych zasobów pamięci podmiotu lirycznego. Do tej kategorii tekstów można zaliczyć np. *Pozwólcie mi płakać z tomu Okna dnia i nocy*, w którym mężczyźni przychodzą „nadzy i piękni”, „przejrzyści jak powietrze i woda”, „o otwartych ramionach i oczach” (OD 70). Ich ujawnienie się nie przynosi konsolacji:

Pozwólcie mi płakać dotykać was
całować i płakać –
[.]
Nigdy was jednak nie dotknę
nie obejmę –
śmierć czeka na mnie
u bram Kordoby i Powązek [OD 70]

Z tomu *Tylko Kasandra zna Prawdę* pochodzi wiersz *Trupy*, w którym podmiot liryczny ogląda we śnie już nie jakieś ciała, jakichś młodzieńców, ale – jak mówi – tych,

którzy byli częścią mnie rok
albo wiele lat
w parku podmiejskim
w wynajętych pokojach
na piaszczystych łachach Wisły
Ukazują się żywi codzienni
wśród kasztanów i klonów Powązek. [T 8]

Wiersze tego typu, jako przywołujące świat intymnego doświadczenia, będą nas interesować w dalszej części szkicu, tymczasem chciałbym się skupić na odwołaniu do kulturowego rezerwuaru motywów, skojarzeń, postaci, wyobrażeń. Liryka Boczkowskiego jest – na poziomie najogólniejszym – osadzona w przestrzeni sztuki i tradycji literatury, a tkana przez poetę sieć intertekstualnych odniesień wydaje się nadzwyczaj gęsta. Nic dziwnego zatem, że te sposoby kreowania poetyckich światów są wykorzystywane przez autora *Szkieletu Boga* do wypowiedzania treści homoerotycznych²³.

Proponowany tu przegląd odwołań jest niepełny, skupię się tylko na tych reprezentatywnych dla „gay literary tradition”²⁴, oraz na tych, które są charakterystyczne dla idiomu Boczkowskiego.

W jednym z ostatnich tomów poeta uznał za warte przypomnienia swoje wczesne wiersze z lat sześćdziesiątych. W utworze *Słowa* pojawia się pewien najbardziej „zgrany” motyw: postać Apolla. W tekście nawiązującym do mitologicznej fabuły, w której Dafne uciekając przed zalotami Apolla zamienia się w drzewo bobkowe, bohater wiersza, ścigany przez Apollina, tłumaczy się synowi Zeusa, że nie jest Dafne:

Dlaczego ścigasz mnie Apollinie
strzałami piękna przebijasz,
nie jestem Dafne i w drzewo bobkowe
ramiona moje nie wrastają, piersi nie okrywa chropowata kora [J 96]

Warto przypomnieć, iż Dafne lekarzowi kojarzyć się może nie tylko z bohaterką mitologiczną czy epickim poematem Samuela Twardowskiego, ale także (a może przede wszystkim) z „kompleksem Dafne”, a więc z chorobliwą niechęcią do mężczyzn, niechęcią do miłości heteroseksualnej²⁵, szczególnie że dalsze wersy nie pozostawiają wątpliwości co do natury pragnienia ogniskującej się na mężczyźnie:

Czemu mnie trapisz Apollo
oczy i usta tego młodzieńca
na cynowym talerzu sonetu, spopielają skrwawione serce
Jego ramiona łukiem marmurowym, plecy
blokiem granitu, nogi
duktem leśnym do ociążałych orzechów i białych poziomek

To nie Amor – puciołwate pachole,
lecz Ty ukazujesz jego pepek wśród sosnowego igliwia
i sutki czarne soczyste jagody [...] [J 96]

I jeśli bralibyśmy zachwyty wyrażony w wierszu metaforycznie, niejako uniwersalizując go jako zachwyty nad pięknem i młodością, z błędu wyprowadziłyby nas kolejny wers:

²³ O „tajnych znakach” kulturowego kontinuum przedstawień homoerotyzmu pisze np. G. Ritz w książce *Nić w labiryncie pożądania. (Gender i płęć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu)* (Przeł. B. Dąg, A. Kopacki, M. Łukasiewicz. Warszawa 2002, s. 55). Należy zauważyć, że „tajność” tych „tajnych znaków” jest przynajmniej od lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku dość umowna.

²⁴ Zob. np. G. Woods, *A History of Gay Literature: the Male Tradition*. New Haven – London 1999.

²⁵ Zob. Z. Lew-Starowicz, *Miłość i seks. Słownik encyklopedyczny*. Wrocław 1999, s. 70.

plomieniem topisz srebro mych lędźwi [...]

– który, oczywiście, jest momentem granicznym dla wyrażalności i wypowiedzalności, gdyż miłość homoerotyczna – sparafrazujemy słynny wiersz Alfreda Douglasa – nie tylko nie chce, ale też po prostu nie potrafi wymówić swego imienia:

w zimnej formie chcesz odlać słowa – co idą na wiatr,
wiesz o tym Apollo, okrutny i kłamliwy
tak jak słowa [J 96]

W tomie *Ostrygi i onuce* pojawia się Herakles/Herkules, który jest w tradycji obrazowania homoerotycznego „postacią jednoznacznie falliczną, łączącą w sobie nadprzyrodzoną siłę oraz niespożytą potencję”²⁶. Obie te wartości wiersz *Co noc* wypunktowuje, a erotyczność herosa zostaje jeszcze podkreślona w porównaniu tytułowego bohatera do Erosa właśnie (porównanie urasta do samodzielnego obrazu poetyckiego o niemal pedofilnym zabarwieniu: Eros-chłopiec bawi się falliczną maczugą atlety):

Herkules wracał do mnie
nagi i północny

a tak łagodny – jak Eros gdy bawi się
Jego maczugą

a On stał wsparty na niej
i spoglądał – w me bezsenne oczy –
gdy ja patrzyłem w czyste ciała gwiazd [O 59]

Eros – sam w sobie nie utożsamiany z miłością jednopłciową – pojawia się w innym ciekawym tekście, *Noc wrześniowa* z tomu *Dusza z ciała wyleciała*. Zwróćmy uwagę na to, że Erosem, bożkiem miłości, ma być Urania, ta sama Urania, do której modlił się Iwaszkiewicz w swoim ostatnim wierszu o tym samym tytule. Czytamy w utworze Boczkowskiego:

Cyrkiel i gwiazdy, pędzle i noc
położcie na schodach,
lecz ty Uranio –
bogini miłości i kresu,
weź luk strzały pochodnie
– i bądź nam Erosem [D 109]

Ewa Chudoba przypomina, iż Urania to nie tylko Muza, ale także przydomek Afrodyty²⁷. Afrodyta-Urania jest zaś patronką miłości duchowej między mężczyznami. Apostrofa do bohaterki lirycznej, by stała się Erosem, uprawdopodobnia identyfikację owej bohaterki z Afrodytą, która wszak była matką Erosa, a miłosne wezwanie staje się w takiej interpretacji wezwaniem homoerotycznym. Skojarzenie z Iwaszkiewiczem nie jest, oczywiście, wpływologiczne (tekst Boczkowskiego był

²⁶ Kaliściak, *op. cit.*, s. 252–253.

²⁷ E. Chudoba, *Literatura i homoseksualność. Zarys problematyki genderowej w kanonicznych tekstach literatury światowej i polskiej*. Kraków 2012, s. 237.

wcześniej), kolejne ma już natomiast taki właśnie charakter. Wiersza *Ikar* nie da się bowiem inaczej czytać niż w kontekście licznych przedstawień mitu: malarzkich (P. Breughel starszy, M. Chagall) i literackich (J. Iwaszkiewicz, T. Różewicz, E. Bryll), z których, naturalnie, najważniejsze jest to kanoniczne (Iwaszkiewicz opowiadający obraz Breughla po to, by ukazać tragiczną historię Michasia). Ikar, prawdopodobnie nie stanowiący figury powszechnie kojarzonej z kulturowymi kodami homoseksualności, może znaczyć podwójnie w kontekście – bliskim i znanym związanemu z „Twórczością” poecie – opowieści Iwaszkiewicza o zauroczeniu młodziutkim i tragicznym Michasiem.

Ikara więc, owego młodzieńca, którego uskrzydłone ciało naznaczone śmiercią możemy podziwiać w pełnym słońcu, należy – twierdzi podmiot liryczny – dotknąć bezpośrednio, odrzucając cały natłok kulturowych skojarzeń, interpretacyjnych balastów, przyciężkiej symboliki. Jak czytamy w wierszu *Ikar*:

Co oznaczał chłopiec spadający z nieba
[.]
nic, po prostu nic [TL 74]

W takim dotknięciu dochodzimy znowu do granicy przedstawialnego – wszelkie kulturowe kody, wszelkie sublimacje mają charakter niedoskonałych protez: epifania ciała samego w sobie stanowi przekroczenie wszelkich konwencji. Ciało, tragiczne ciało, Ikara jest *signum* tak silnym, że anihiluje każdy sens mu przypisywany przez tradycję kulturową, tradycję, dodajmy, ufundowaną – można rekonstruować myślenie podmiotu lirycznego – na wielowiekowej umowie społecznej zakładającej przemilczenie sublimacyjnego charakteru sekundarnych znaczeń mitu względem cielesności.

Romeo i Julia to emblematyczna para heteroseksualnych kochanków. Ich tragiczna miłość jest jednym z fundatorskich mitów miłości romantycznej w świecie Zachodu. Boczkowski w konfrontacyjny sposób tytułuje jeden ze swoich tomików wierszy *Romeo i Romeo*²⁸, a wcześniej jeszcze tytułuje tak wiersz z cyklu *Las Ardeński. 27 etiud*. Spójrzmy na ten utwór: Boczkowski nie stara się w nim resygnifikować kulturowych treści (nie jest to zresztą możliwe, jeśliby wziąć pod uwagę jego siłę i zakorzenienie mitu tragicznej miłości Romea i Julii w tradycji). Imię Romeo funkcjonuje tu jako określenie kochanka-pożądanego. Romeo ma szansę spotkać drugiego Romea tak samo jak jego Szekspirowski antenat spotkał Julię. Relacje homo- i heteroseksualna są w pełni ekwiwalentne²⁹. Jak czytamy w wierszu *Romeo i Romeo*:

²⁸ *Romeo i Romeo* ukazał się w oficynie „L’Europe” Włodzimierza Antosa. Już sam ten fakt powoduje, że tomik ulokowany zostaje w kontekście homoerotycznym. Dość przypomnieć, że ten sam wydawca publikował np. *Jesień z Audenem* T. Olszewskiego. Zob. Kaliściak, *op. cit.*, s. 299. Wydru-kowanie wierszy w niszwowej oficynie do pewnego stopnia określa krąg odbiorczy tekstów Boczkowskiego. „Określa” nie znaczy „domyka” – na zbiór składają się *Barwy w zatoce* oraz *Romeo i Romeo*. Pierwsza część jest zdecydowanie „uniwersalna”, pewne zaś wiersze z drugiej części, które same w sobie – choćby poprzez wielofunkcyjność zaimków (ty, siebie) – nie byłyby w heteronormatywnym świecie odczytywane jako liryki homoerotyczne za sprawą tej ramy wydawniczej i instytucjonalnej takiego właśnie – homoerotycznego – charakteru nabierają.

²⁹ Zob. Chudoba, *op. cit.*, s. 88–89.

Na księżycach peronów
obok studni gwiazd
Romeo spotyka Romea

idą kamiennym nasypem
wzdłuż kolejowych torów

przed nimi dwa reflektory
– wilgotny od pary
czarny wał parowozu
kurtyna nocy. [O 58]

Entourage spotkania nie ma w sobie wiele z poetyckości – to trywialny nasyp kolejowy upoetyzowany jednak poprzez schadzke męskich kochanków („księżyce peronów”, „studnia gwiazd”). Dodać może należy, że wiersz kończy się obrazem pozornie neutralnym, w którym czai się wszakże mocna symbolika falliczna i seksualna³⁰ bądź też tanatyczna – bohaterowie, idąc na spotkanie pociągu oślepiającego swymi reflektorami, mogą wszak szukać śmierci. To drugie rozwiązanie uprawdopodobnia się, gdy wspomnimy los literackich pierwowzorów: Romea, Julii i ich „niemożliwej” miłości³¹.

Para kochanków pojawia się także w tekście *Romeo i Romeo* ze wspomnianego tomu pod tym samym tytułem. W wierszu dochodzi po raz kolejny do zderzenia dwu przestrzeni. Jedna z nich to – użyjmy formuły Zygmunta Kubiaka – „przestrzeń dzieł wiecznych”, druga to przestrzeń, którą umownie możemy nazwać rzeczywistością. Romeo – bohater liryczny, towarzyszy podmiotowi lirycznemu w obu tych przestrzeniach, lecz wyjście z bezpiecznego matecznika sztuki zmienia – wolno podejrzewać – stosunki między nimi: „smoła i żółć”, które dostrzega Romeo, kiedy „czas zamknąć album [...]”, oznaczają definitywny kres relacji.

Dwa lata oglądaliśmy album
fresków Giotta, Fra Angelica:
i dziś nie widzę –
pokłonu Magów, żłóbka i promienistej
strzechy,
tylko fiolet wieczoru i akwamarynę,
a w Tobie smołę i żółć

już czas zamknąć album, Romeo,
wyjść na ulicę,
i iść w przeciwnych kierunkach. [R 49]

³⁰ L. Edelman (*No Future. Queer Theory and the Death Drive*. Durham, NC 2004, s. 98) zwraca uwagę na falliczną symbolikę ostatniej sceny filmu A. Hitchcocka *Północ, północny zachód* (wjeżdżający do tunelu pociąg) i jej wydźwięk pochlebiający intencjonalnie heteroseksualnemu widzowi. Myślę, że w kontekście wiersza Boczkowskiego zarówno symbolika, jak i jej funkcja są identyczne względem intencjonalnie homoseksualnego czytelnika.

³¹ Lokomotywa wszak to „ilkona nowoczesności”, fascynująca i pociągająca, lecz też śmiertelnie groźna. Zob. W. Tomasiak, *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*. Wrocław 2007, *passim*.

W utworach Boczkowskiego pojawiają się także postaci twórców jednoznacznie kojarzonych z przedstawieniami homoerotycznymi. W kontekście wierszy o charakterze nieskrywane biograficznym liryk *Verlaine* można odczytać jako zawołane wyznanie poety odczuwającego – podobnie jak wielki poprzednik – z podobną siłą pragnienia homo- i heteroseksualne. Głosu używa tu Boczkowski żonie Paula Verlaine'a:

Jestem zmęczona Pawle, Jestem stara,
[.]
moja matka mówi – jesteś gorszy od dziwki, [...]
[...]. Możesz wrócić do tego zakrościałego
wyróstka – nie wiem jak się kochacie – lecz widziałam wszy
w czarnych włosach Rimbauda – to mi wystarczy.
[.]

to jest poza mną, ale nie stój w drzwiach,
i nie skomlij – bo obudzisz syna
i nie płacz – bo pomyślę
że twe różowe policzki i siny nos
spłyną pudrem i szminką – jesteś trupem,
Verlaine, uróżowanym trupem, i starą babą
– która narzeka i jęczy. [O 81]

W tomie *Romeo i Romeo* (powtórnie w *Kości Meduzy*) pojawia się wiersz *Pasolini*, o postaci włoskiego reżysera powszechnie znanego ze swego homoseksualizmu oraz prezentowania seksualności anarchicznej i – równocześnie – tanatycznej.

Pocałunki umarłych i wargi chłopców z przedmieścia
mają ten sam zapach cuchnących pleśnią piwnic,
gdzie dotykasz plecami wilgotnych cegieł
– a po omacku jąder;
i choć wiesz, że śmierć to kobieta:
czujesz jak twardnieje jej zwiewna duszyczka [R 39]

Liryk nawiązuje tyleż do twórczości, co i do biografii Pasoliniego. Mroczna erotyka zaskakuje tu w kontekście innych wierszy Boczkowskiego, w których, jak widzieliśmy, ma ona charakter epifaniczny; a jeśli pojawia się śmierć, to jest to śmierć w zachwyceniu, jak doświadczenie graniczne, ekstaza języka, „porwanie przez obraz”, *etc.*

W tekście poświęconym Pasolinemu przesunięciu do ekstremum uległ wektor ukazujący homoseksualność jako coś abiektalnego (pojawia się ta abiektalność znacznie słabiej i niejako w cudzysłowie w liryku *Verlaine*), a śmierć przestaje być przedstawieniem kobiecym – twarzenie stanowi desygnat erekcyjności – fizycznego znaku męskiej gotowości seksualnej. Można by nawet podejrzewać, że w kontekście dramatycznej śmierci Pasoliniego wiersz ma wydźwięk homofobiczny. Śmierć homoseksualna jako śmierć-kara, śmierć-poniżenie, śmierć-degeneracja.

Prawdopodobieństwo, że tak się odczyta ten utwór – na szczęście – jest złagodzzone lub nawet zablokowane ostatnim wersetem, w którym płacz-opłakiwanie restrytuje wartość śmierci, gdyż aby śmierć mogła zostać oplakana, winny być

spełnione pewne warunki: ten, kto odchodzi, musi być po prostu godzien oplakiwania³².

Nierzadkie u Boczkowskiego są także wiersze o charakterze filozoficznym, w których indywidualny los poety stanowi budulec służący konstrukcji światopoglądowych uogólnień: próbuje w nich autor *Światła dnia* powiedzieć coś o rzeczywistości, o panujących w niej prawach, a indywidualne doświadczenia podnieść do rangi epifanii uniwersalnych porządków. Przykładem takiego liryku jest *Wspomnienie* z cyklu *Depresja*. Adresatka liryczna to kobieta, najprawdopodobniej (jak często u Boczkowskiego) żona poety. Obydwoje są już starzy, ale wspomnienie młodości pozwala powiedzieć:

Miłość niebiańska i miłość zmysłowa
jedną miłością jest gdy kocham szczerze [Dz 44]

Koncepcja miłości, w której miłość niebiańska to odwrotność miłości zmysłowej, stanowi jedno z fundamentalnych założeń chrześcijaństwa, szczególnie zaś katolicyzmu, wywodzi się wszakże z platońskiego *Fajdrosa*. Przeciwwstawienie się tej koncepcji jest w utworze osadzone w relacji bohatera wiersza z żoną i odnosi się do – powracającego natrętnie – motywu upływu czasu. Niemniej, zarówno platoński rodowód, jak i szczególna krańcowość doświadczenia niebiańskości/zmysłowości w relacji homoerotycznej (homoseksualizm był w tradycji chrześcijańskiej przejętej później przez wczesną seksuologię wykwitem nadaktywności zmysłowej) pozwalają interpretować zacytowane słowa szerzej, poza sytuacyjnym kontekstem wiersza, jako swego rodzaju deklarację widzenia świata przez poetę. W takim oglądzie antynomia: niebiańska/zmysłowa, zostaje zdemaskowana jako fałszywa. Rozbrojenie tej antynomii pociąga za sobą – zauważmy – konsekwencje dla innych antynomii, przede wszystkim hetero-/homo-. Jeśli bowiem homoseksualizm postrzegany był w świecie heteronormatywności jako miłość li tylko zmysłowa, to nie może być tak dłużej: antynomia zanikła. Zamiast niej pojawia się inna: miłość szczerza/nieszczera. Tej antynomii nie przypisuje się jednak wartościujących ją upłciwionych znaków. Szczerość jest pożądana zarówno w relacji dwu-, jak i jedнопłciowej.

Zauważmy przy tym, że wyrażony tu *expressis verbis* pogląd Boczkowskiego stanowi niewypowiedziany fundament jego myślenia o miłości. Kategoryzacje, które proponuje autor *Kości Meduzy* na swój liryczny użytek, powodują, iż pewne zagadnienia – istniejące w liryce innych polskich poetów opisujących doświadczenie homoerotyzmu (G. Musiał, E. Tkaczyszyn-Dycki) – nie pojawiają się w ogóle.

³² Boczkowski nawiązuje do emblematycznych postaci tradycyjnie kojarzonych z homoseksualnością także w inny sposób. Oto np. w późnym tomie *Dźwięki i Echo* parafrazuje w liryku *Rudy* wiersz wiktoriańskiego poety A. E. Housmana. Utwór opowiada o chłopcu, którego zamyka się w więzieniu ze względu na rudy kolor włosów. Rude włosy są tu czytelną metaforą odmienności seksualnej. Polskiemu czytelnikowi nie znającemu angielskiego kontekstu wyjaśnia to Boczkowski w przypisie. Do katalogu postaci wspomnianych przez poetę należy również zaliczyć – pojawiającego się w tym samym tomie – F. Bacona (wraz z jego partnerem G. Dyerem). O innych przywołaniach Bacona zob. pracę R. Cieślaka *Pragnienie Innego. Język pożądania we współczesnej poezji polskiej* (w zb.: *Ciało, płęć literatura. Prace ofiarowane profesorowi Germanowi Ritzowi w pięćdziesiątą rocznicę urodzin*. Red. M. Hornung, M. Jędrzejczak, T. Korsak. Warszawa 2001, s. 414–415).

Można zaryzykować tezę, że w jego poezji równie ciekawe jest to, co w niej się znajduje, jak i to, czego w niej nie ma. A nie ma w niej świadectw dramatyzmu, rozdarcia wewnętrznego, walki między homoerotycznymi pragnieniami a heteronormatywnymi zobowiązaniami. Nie ma poczucia winy. Nie ma wstydu w wyrażaniu pragnień piętnowanych przez kulturę, są, co najwyżej, dyskrekcja i powściągliwość³³.

Jednym z niewielu tekstów stanowiących zapis pewnego rozdwojenia poety między światem legitymizowanych relacji heteroseksualnych a przestrzenią pragnień homoseksualnych jest wiersz *Biały Dom*:

Czasami, we śnie – budzę się w wielkim
Białym Domu, nie ma w nim nikogo
tylko ja, idę z pokoju do pokoju –
w każdym stoją woskowe figury mego życia:
w pierwszym całuję fioletowe włosy Anny
schylonej nad pianinem;
w drugim Zbyszek przymierza dżinsy w budce
na Targowej – widzę jego złote owłosienie;
w trzecim Ryszard –
bijemy się o szyszki leżące
na kamiennych upłazach schodów
w Dolinie Pięciu Stawów:
czuję jego napięte spodenki –
i wstaję, udając obojętność;
te krajobrazy dopełniam spermą –
w samotnych pokojach Krościenka, Niedzicy,
albo w kosodrzewinie w Tatrach.

Zielono brązowa woda na kamiennych brzegach
Wodogrzmotów Mickiewicza, patrzę w wodę
i myślę – musisz ostatecznie wybrać
śmierć (tabletki luminalu w Chochołowskiej)
lub życie: i wybieram ciężar życia,
bo prawdziwszy – jak plecak w dalekiej wędrowce.
[.]

Jestem wariatem – wiem o tym – katolicy i marksiści
wysyłają do mnie czarne koperty
z pogroźkami i każą śpiewać. *Boże, coś Polskę*,
a ja się duszę w zapachu kadzideł i mydlin [TL 108–109]

Erotyzm poetyckich obrazów z sennej wizji jest niewątpliwy, tak jak i wyrażone tu chyba najmocniej (perspektywa samobójstwa) poczucie konieczności dokonania wyboru w myśl antynomii nałożonych przez świat zewnętrzny – znamienna wydaje się tu deklaracja: „Jestem wariatem”. Światem rządzą „katolicy i marksiści” – podmiot liryczny odrzuca obydwie identyfikacje dostępne w polskiej przestrzeni publicznej lat osiemdziesiątych XX wieku³⁴. Homoseksualność została utożsamio-

³³ Warto przywołać tu tytuł wywiadu, jakiego udzielił B. Pietkiewicz poeta – *Nie wchodźmy w głąb ogrodu* („Twój Styl” 1992, nr 11).

³⁴ Zob. W. Śmieja, *Literatura, której nie ma. Szkice o polskiej „literaturze homoseksualnej”*. Kraków 2010, s. 111–115.

na ze sferą śmierci i abiektalności, deklaracja „wybieram ciężar życia” sygnalizuje odrzucenie seksualności nienormatywnej na rzecz funkcjonowania w społecznych ramach jako heteroseksualista, przy czym zaś określenie „ciężar życia” ma charakter niejednoznaczny: branie na siebie ciężaru – brzemienia, jest waloryzowane pozytywnie. Tu jasny kontekst stanowi „niesienie krzyża”, równocześnie jednak ciężar przygina do ziemi, uniemożliwia robienie tego, co byśmy chcieli, ogranicza. Sądzić można, że w słowach deklarowanego wyboru aktualizują się oba rozumienia ciężaru.

Homoerotyczne przygody podmiotu lirycznego rozgrywają się nierzadko w przestrzeni otwartej, w przyrodzie. Pieniny, Tatry i Podhale ożywiają wyobraźnię poety nie tyle jako przestrzeń sama w sobie, ile jako (traktowana często wspomnieniowo) homoerotyczna Arkadia młodości.

Podobna przestrzeń i podobne opozycje pojawiają się np. w tekście z tomu *Szkielet Boga* zatytułowanym *Życie przed śmiercią*:

Te wiersze nie są już moje,
to zdjęcia młodości:
wycieczka do Czorsztyna,
spływ Dunajcem,
ja i Arek na tle Trzech Koron.

[.]
muszę ułożyć
nie wiersz,
ale sens –
dalszego życia. [Sz 25]

Analogiczny *entourage* realizacji czy – może bezpieczniej – ekspresji homoerotycznego pragnienia odnajdziemy m.in. w tekście *W Dolinie Strążyskiej* z tomu *Dusza z ciała wyleciała* (D 102), w wierszu *Śnieżna noc* (TL 120) lub też w późnym liryku *Teraz nie całuj mnie*, który wprowadza motywy wspomnienia i pożegnania:

Ryszard z którym szedłem czterdzieści siedem lat temu
źwirem wyschniętej doliny Białego Dunajca
i który kochał mnie, tak jak ja jego
– nieśmiało
– bez wzajemności: bo bez konsekwencji
– w zimnym kryształach górskiej nocy
umarł

I zrozumiałem
że był Cieniem czterdziestu siedmiu lat
i teraz jestem wolny. [J 54]

Ryszard z pierwszego wersu powraca i w innym utworze. W liryku *Do Ryszarda* zarówno skrętnie obliczona zostaje 55-letnia znajomość adresata z bohaterem wiersza, jak i zawarte wspomnienie z przeszłości:

Na świeżo rozkopaną jesienną ziemię
położyłem wśród złotych i czerwonych liści
Twoje okulary przeciwsłoneczne

z Krościenka nad Dunajcem
sprzed 55 lat

I odszedłem w spokoju brzozowych alejek Powązek [T 50]

W tomie *Dźwięk i Echo* wiersz *Błogostawieństwo* stanowi ciekawe – szczególnie w kontekście naszych rozważań – wyznanie metapoetyckie. Podmiot liryczny wiąże pisanie wierszy z *libido*, twórczość jest (a właściwie była) w jego mniemaniu funkcją *libido*. Jego spadek w późnym wieku nie ma jednak, jak się okazuje, wiele wspólnego z pisaniem wierszy. Dla bohaterów przeszłości, z którymi łączyła go miłość, zapala podmiot liryczny świeczkę, jak wyznaje: „szczęśliwy że was nie ma” (Dź 6).

To dość szczere zwierzenie – poezja Boczkowskiego rzadko jest aż tak bezpośrednia. Erotyka męsko-męska częściej jednak uobecnia się na kartach tomików tego autora w sposób bardziej zawoalowany i zapośredniczony, choć bywa także dosadna i nie pozostawiająca pola do domysłów, jak w wierszu *Kaplica Medyceuszy*:

Niegdyś przeleciał mnie chłopak.

J. Ashbery

Potem wołałem oblatywać
ciemnoskórych pilotów, o jądrach ciężkich
jak piersi Nocy Michała Anioła
– otwierając oczy – widziałem sine żyły Świtu
lekki na ścianie cień twoich pachwin
i marmur świecy białej jak trumna
nade mną [O 67]

Ten sam tom wierszy, z którego zaczerpnąłem przedstawiony właśnie przykład, sytuuje intymność relacji męsko-męskiej w wymiarze wręcz mistyczo-religijnym: eucharystyczna przemiana wina w Krew i chleba w Ciało dokonuje się między dwoma partnerami. Dzieje się tak w wierszu *Ciało i wino*. Sens duchowy nadbudowany został w nim na dość ryzykownym koncepcie poetyckim. Chleb i wino są w tekście bowiem aż nadto dosłowne, jako że stanowią istotę wspólnie spożywanej kolacji. Zamiana ich w krew i ciało ma więc również niemetaforyczny charakter. Ciało to rzeczywiście ciało, a krew to krew – dochodzi do erotycznego kontaktu między podmiotem lirycznym a bohaterem lirycznym. I dopiero ten kontakt, jego intensywność, jego nadzwyczajność tworzą sakralny wymiar komunii ciał, a splót dosłowności i symboliczności, erotyki i mistyki wyrażony jest już w samym tytule – *Ciało i wino*:

Tak odbywa się przemiana wina w krew
a chleba w ciało,
jak w czasie naszej kolacji
pierwszej –
gdy położyłeś głowę na moim ramieniu,
o nic
nie pytając:
a gesty Apostołów
były tylko fletami pinii
nad fioletową rzeką wiołonczeni –
wśród ziół wilgotnych
Lombardzkiej Doliny
i altówek skał [O 73]

W ostatnim, jak dotąd, tomie poety, *Dźwięk i Echo*, znalazł się cykl wierszy *Anemony dla Kawafisa*, które przywołują wielkiego poetę, jedną z kluczowych postaci tworzących swoim życiem i spuścizną literacką modernistyczny kod homoseksualności³⁵. Kochanek w tych lirykach to jednoznacznie „on”. Wiersze odnoszą się do nazwiska greckiego modernisty nie zawierając pretensji stylizacyjnych – raczej chodzi o umieszczenie się wewnątrz tradycji literackiej eksponującej (wysublimowanego i wyestetyzowanego) męsko-męskiego Erosa. W cyklu pojawiają się typowo polskie doświadczenia: „czerwone gruzy / zburzonej Warszawy” (*Rok 1946*, Dż 58), „przesłuchania w UB” (*Warszawa*, Dż 54), „tanie bloki mieszkalne [...]” (*Pokój*, Dż 56). Te nienatętnie sugerowane okoliczności historyczne są tłem poszukiwań prowadzonych przez chłopca, a potem także wspomnienia – jak w siódmym w tym cyklu liryku *Samotność*:

Odkąd odszedłeś nie
czytam nie marzę nie odbieram telefonów
[.]
[...] Teraz jestem
tylko sam z sobą Z kimś kto
kocha Ciebie i wie że nigdy
nie będziesz jego [Dż 60]

Poezja Boczkowskiego stanowi ze wszech miar interesujące zjawisko w polskiej literaturze homoseksualnej rozpoznawanej w opisach Wolfganga Jöhlinga, Tadeusza Olszewskiego, Germana Ritza, Błażeja Warkockiego, Tomasza Kaliściaka czy też moich. Zaskakujące, iż badacze, którzy dość skwapliwie poszukują Inności i „innych tradycji” w obszarze polskiej literatury, zdają się zupełnie ignorować tę twórczość, a przecież sam fakt, że jest ona kontynuowana przez 40 lat, stanowi już ważną przesłankę do zainteresowania się nią³⁶. Chcąc nadrobić tę lukę, proponuję krótkie podsumowanie czynionych tu obserwacji.

Najpierw należy postawić pytanie o „homoseksualność” tej poezji. Recepcyjne świadectwa nie akcentują jej zanadto. W latach siedemdziesiątych czy osiemdziesiątych mogło to wynikać ze stosowania opisanych przeze mnie gdzie indziej recep-

³⁵ Nie omawiałem tego cyklu w poprzedniej części szkicu, gdyż – moim zdaniem – hołd dla K. Kawafisa wyraża się nie tyle w przywoływaniu jego patronatu nad liryką homoerotyczną, ile na podobnej do Boczkowskiego metodzie twórczej, która, najogólniej mówiąc, polega na dostrzeganiu filozoficznej głębi w zjawiskach błahych z pozoru.

³⁶ Niech wolno mi będzie tu zaznaczyć, że ewolucja, której podlegają wiersze Boczkowskiego, jest powolna i właściwie niezależna od przemian, jakie dokonują się w otaczającym świecie. Wynika raczej z egzystencjalnej sytuacji poety, który starzejąc się, coraz częściej zanurza się w żywiole wspomnienia. W ostatnich latach do rozpoznawalnych tematów liryki Boczkowskiego doszły nieliczne głosy o charakterze *quasi*-publicystycznym, jak np. w utworze *Ognie inkwizycji*:

Niemowle
z głębokim rozszczępem kregoslupa
i głuchotą
wzgardzone przez zakonnice i księży –
którzy straszili matkę piekielnym ogniem
– leży w szpitalnym kojcu
i czeka od dziewięciu miesięcy
na adopcję w amerykańskiej rodzinie lub związku partnerskim [OD 79]

cyjnych strategii przemilczania, mowy ezopowej, marginalizacji³⁷, *etc.*, ale dziwić to winno w odniesieniu do lat ostatnich: Boczkowski nie stał się, jak np. Marian Pankowski, autorem modnym na fali zainteresowania literackimi ekspresjami homoseksualności, z jakim mieliśmy do czynienia po publikacji *Lubiewa* Michała Witkowskiego.

Można zaryzykować tezę, że przynajmniej jedną z przyczyn tego stanu rzeczy jest daleko posunięty estetyzm poety, widoczny choćby w intertekstualnym nawiązaniu do Kawafisa w jednym z ostatnich cykli wierszy. Kod wysokoartystyczny będąc rodzajem kodowania doświadczenia homoerotycznego, a także sieć odwołań do klasyków (od Platona do M. Prousta) stanowią dziś raczej znak pusty i dysfunkcyjny, zużyta konwencja, w której obrębie trudno oczekiwać interesujących rozwiązań z perspektywy języka i obrazowania poetyckiego – taki sposób pisania, krótko rzecz ujmując, nie zachwyca współczesnego czytelnika. Podobnie się dzieje z „porwaniem przez obraz” męskiego ciała, czyli z kolejną konwencją aktualizującą się w lirycie Boczkowskiego. Dziś również nie stanowi ona artystycznego *novum*, a reprodukowana w szeregu tekstów może sprawiać wrażenie pretensjonalnej. Oddajmy jednak tej poezji sprawiedliwość – zarzut epigoństwa byłby w jej przypadku formułowany na wyrost, szczególnie że w polskim kontekście takie ukształtowanie materii lirycznej, z jakim mamy do czynienia u Boczkowskiego, to zjawisko dość osobne.

Oto bowiem autor *Kości Meduzy* nie dał się wpisać w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku w „matrycę Gombrowicza” – jego liryka nie jest kolejną permutacją konfliktu Syncyzny z Ojczyzną, jakie znamy z prozy tamtego okresu (G. Musiał, M. Pankowski, W. Jabłoński, T. Olszewski, M. Krzeszowiec)³⁸. W latach dziewięćdziesiątych, kiedy ton literackim przedstawieniom homoseksualności nadawali twórcy odnoszący się do religijności (Tkaczyszyn-Dycki, Musiał), Boczkowski pozostał wierny swoim przekonaniom, odległym od potępiających jednopłciową seksualność. W kolejnej dekadzie, kiedy *Lubiewo* spopularyzowało tematykę homoerotyczną w literaturze, autor *Szkieletu Boga* nie zdradził własnej dykcji i nie próbował np. zaistnieć jako „poeta homoseksualny”.

Pisząc o literaturze homoseksualnej, odwoływałem się swego czasu do artykułu Ryszarda Nycza poświęconego „wzorom tożsamości w literaturze polskiej XX wieku”³⁹. Nycz stawiał tam tezę o istnieniu dwu – wywodzących się, jeden od Miłosa,

³⁷ Śmieja, *op. cit.*, s. 165–190. Do wyjątków należą teksty recenzenckie T. Olszewskiego (szerzej o tym poecie i krytyku pisze Kaliściak w przywoływanej tu wielokrotnie książce). Szczególnie warto tu wspomnieć o jego artykule *Poezja i ginekologia* („Życie Literackie” 1989, nr 10), w którym Olszewski zastanawia się nad językiem wyrażania erotyki w polskiej kulturze na przestrzeni dziejów. Zauważa jego przaśność i ubóstwo, które w latach osiemdziesiątych XX w. zamienia się w ordynarność i prymityw: „Erotyka heteroseksualna stała się wulgarna, odrażająca w swej kloaczności, kobieta przyciąga mężczyznę zapachem śluzu, obrzękiem warg sromowych i niczym więcej [...]. Nic zatem dziwnego, że tęsknoty mężczyzn coraz odważniej kierują się w stronę własnej płci, odnajdując te same wartości, których kobiety – w szale emancypacji – pozbawiają się [...]” (s. 10). Jako przykłady tego przesunięcia zainteresowań podaje lirykę G. Musiała i właśnie Boczkowskiego. Pyta Olszewski: „Czyżbyśmy mieli stać się społeczeństwem homoseksualnym?” I odpowiada od razu, że nie, jednakże – zauważa – dla literatury eksplorowanie tematyki homoseksualności jest wabiącą perspektywą.

³⁸ Pisałem o tym zagadnieniu m.in. w książce *Literatura, której nie ma* (s. 111–136).

³⁹ R. Nycz, „Każdy z nas jest przybyszem”. *Wzory tożsamości w literaturze polskiej XX wieku*.

drugi od Gombrowicza – wzorcach tożsamości w literaturze. Wzorec Miłosza, ufny i zakorzeniony w kulturze, opatrzony został hasłem: „Gdziekolwiek jesteś, nie zdołasz być obcym”, natomiast Gombrowicz patronuje modelowi wykorzenionego i nieufnego podmiotu, którego postawę streszcza zawołanie: „Bądź zawsze obcy”. Całą literaturę homoseksualną omawiałem wówczas jako podążającą śladem podmiotowości nieufnej wobec kultury i wykorzenionej z przestrzeni, a więc takiej, z jaką mamy do czynienia w opisie Gombrowicza. Boczkowski kontrapunktuje ten model. Odnajdujemy w nim raczej wzorec Miłoszowski osadzenia w kulturze, ale też zadomowienia w przestrzeni geograficznej⁴⁰, jaką zakreśla dla homoerotycznych pragnień w swoich „górkich” lirykach autor *Szkieletu Boga*.

Ta jego osobność i osobliwość każe postawić na końcu tego szkicu pytanie o to: czy nie warto by było mówić – biorąc pod uwagę całokształt jego poetyckiego dorobku – o biseksualności poetyckiego świata Boczkowskiego, nie mającej żadnego chyba odpowiednika? A może też, aby uniknąć taksonomii seksuologicznych, których prymitywizm – jako narzędzie interpretacyjne – dostrzegaliśmy jeszcze w latach osiemdziesiątych Olszewski⁴¹, powinniśmy o tym świecie powiedzieć, że jest *queer(owy)*, a tożsamości, pragnienia i orientacje stanowią w nim jedynie umowne określenia totalności pragnącego, ich zaś mnożenie i dzielenie – najlepszy dowód na ich „nieznośną lekkość (interpretacyjnego) bytu”?

Bez względu jednak na przyszłe taksonomie trzeba koniecznie przywrócić Boczkowskiemu należne miejsce w literaturoznawczych opisach odnoszących się do seksualności nienormatywnych – bez tego poety każda taka próba opisu pozostanie niepełna.

Abstract

WOJCIECH ŚMIEJA University of Silesia, Katowice

BEYOND CATEGORY NON-NORMATIVE EROTICISM IN KRZYSZTOF BOCZKOWSKI'S LYRIC POETRY

The article aims to capture the modes of homoerotic desire expressions in Krzysztof Boczkowski's lyrical creativity. The author of the sketch distinguishes three levels on which homoeroticism proves traceable. The first one is voyeuristic, the second one concerns a modernistic tradition of expression desire, while the third one is referred to as man-to-man – intimate-philosophical. In conclusion Śmieja notices that Boczkowski's creativity escapes from the so-far attempts to describe Polish “homosexual literature” by including homoeroticism into a network of meanings totally different from that of the creativity by poets and writers regarded as representatives of “homosexual trend” in contemporary Polish literature. Portrayal of the network is the purpose set by the author of the sketch.

W: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001.

⁴⁰ O braku przestrzennego zadomowienia postaci homoseksualisty w polskiej literaturze piszę w artykułach: „*Topografia pożądania*” – konstruowanie przestrzeni wokół homoseksualnych bohaterów polskiej prozy międzywojennej (Iwaszkiewicz, Choromański, Gombrowicz, Breza). „Pamiętnik Literacki” 2012, z. 4; *Lęk przestrzeni – przestrzenie wolności. Topografia nienormatywnego pożądania w polskiej literaturze współczesnej*. „Kultura Współczesna” (w druku).

⁴¹ Olszewski, *op. cit.*, s. 10.