

# Ireneusz Szczukowski

---

Ireneusz Szczukowski – doktor, pracownik Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy; publikował m.in. w „Pamiętniku Literackim” i „Baroku” oraz tomach pokonferencyjnych; zajmuje się głównie literaturą dawną w kręgu historii mentalności i historii idei; wydał książkę *Inspiracje augustyńskie w poezji polskiego baroku* (Bydgoszcz 2007).

# „Już o twej płci wiemy” Kobieta i pożądanie w poezji Jana Andrzeja Morsztyna

**T**wórczość Jana Andrzeja Morsztyna, osadzona w intelektualnej grze z zastanymi konwencjami literackimi, świadomie cyzelowana, pozbawiona emocji i metanarracyjna, wyrasta z bogatego podłoża kulturowych znaczeń i znaków, za pomocą których poeta komponuje barokowy świat olśnień oraz iluzji. Poetyka konceptu, piętrzące się hiperbole i enumeracje nadają poezji Morsztyna piętno dystansu wobec kreowanej rzeczywistości, ujawniając przy tym zakotwiczenie podmiotu mówiącego w dekoratywnej kulturze dworskiej. Umowność poetyckiego świata zostaje wzmocniona erotyczną wrażliwością na wskroś sensualną, wyłaniającą się z ducha marinizmu oraz libertyńskich przewartościowań.

Doszukując się źródeł zmysłowej bujności Morsztynowych erotyków, Alina Nowicka-Jeżowa wskazuje na jej antyplatoński charakter, na polemikę z platońską koncepcją miłości<sup>1</sup>. Podążając tym tropem, można stwierdzić, że poezja tłumacza *Cyda* oznajmia kres krytykowanej przez piewców światowej rozkoszy dualistycznej metafizyki, wyrastającej, ich zdaniem, z wrogości wobec życia, które osądzane i deprecjonowane jest z perspektywy pozazmysłowego porządku. Podczas gdy dla poezji metafizycznej prawda egzystencji tożsama jest z dążeniem ku wieczności, wznoszeniem duszy poza sensualne przedstawienia i obrazy, dla autora *Lutni* idealny porządek nie istnieje, a dynamiczna rzeczywistość percypowana jest w perspektywie maski i odgrywanej roli. Pozór, iluzja stanowią osnowę życia, poza którymi nie kryje się istota rzeczy, lecz mroczna siła pożądania<sup>2</sup>. To na jej usługach sytuują się wizerunki kobiet, wysnute z siły fantazmatu – wpisanego w istnie-

<sup>1</sup> Zob. A. Nowicka-Jeżowa, *Dyskusja z platońską koncepcją miłości w poezji barokowej*, [w:] *Literatura polskiego baroku w kręgu idei*, red. A. Nowicka-Jeżowa, M. Hanusiewicz i A. Karpiński, Lublin 1995, s. 413–437. Zob. także J. Kotarska, *Erotyk staropolski. Inspiracje i odmiany*, Wrocław 1980; eadem, *Jedna czy dwie poetyki Jana Andrzeja Morsztyna?*, „Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego. Prace Historycznoliterackie” 1974, nr 3. O praktyce poetyckiej Jana Andrzeja Morsztyna w kontekście epoki pisały m.in.: B. Fałęcka, *Sztuka tworzenia. Podmiot autorski w poezji kunsztownej polskiego baroku*, Wrocław 1983; D. Gostyńska, *Retoryka iluzji. Koncept w poezji barokowej*, Warszawa 1991.

<sup>2</sup> Zob. A. Czyż, *Morsztyn libertyński – poeta i Krzyż*, [w:] idem, *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*, Warszawa 1995, s. 242–244; P. Stępień, *Poeta barokowy wobec przemijania i śmierci. Hieronim Morsztyn, Szymon Zimorowic, Jan Andrzej Morsztyn*, Warszawa 1996, s. 103–150; J. K. Goliński, *Poeta i Eros. Jana Andrzeja Morsztyna gry z konwencją i obyczajem*, [w:] *Czytanie Jana Andrzeja Morsztyna*, red. D. Gostyńska, A. Karpiński, Wrocław 2000, s. 49–67.



fot. Dariusz Przewięźlikowski

jące w obiegu kulturowym stereotypowe symbole i wyobrażenia, stanowiące dla poety przestrzeń demistyfikacji i dekonstrukcji.

Fantazmat i sygnowane przez poetę pożądanie staną się tematem niniejszego szkicu, metodologicznie otwartego przede wszystkim na impulsy pochodzące z psychoanalizy rozumianej jako szkoła interpretacji tekstów kultury. Poezja autora *Lutni* zostanie wpisana nie tylko w kontekst analiz wpływających z freudowskich inspiracji, ale psychoanalizy przewartościowanej przez dyskurs Lacanowski czy też feministyczny. Próba odczytania, (re)interpretacji poezji Morsztyna dokona się zatem w kręgu modnej dzisiaj poetyki kulturowej, zagarniającej studia feministyczne i genderowe<sup>3</sup>. Nie oznacza to jednak, że przedstawiona propozycja interpretacyjna sytuuje się poza porządkiem filologicznym i historycznoliterackim. Celem tego szkicu nie jest bowiem ukazanie „rozłączności” czy opozycyjności nowego języka humanistyki i języka, nazwijmy go umownie, „tradycyjnego”, ale ujawnienie ich wzajemnego oddziaływania, możliwości współistnienia bez naruszania wcześniejszych ustaleń badaczy. Autor szkicu postara się zatem równoważyć tradycyjny sposób analiz poezji Jana Andrzeja Morsztyna z zastosowaniem kategorii charakterystycznych dla języka humanistyki spod znaku poetyki kulturowej.

Zdaniem przedstawicieli psychoanalizy aktywność człowieka jest modelowana i określana przez fantazmatykę, scenariusz wyobrazeniowy, zgodnie z którym podmiot porusza się w świecie introwertycznym, określającym jego istnienie wobec tego, co zewnętrzne – konstytuowane przez zasadę rzeczywistości uniemożliwiająca spełnienie „libidialnych” pragnień. Zygmunt Freud pisze:

Jak wiecie „ja” człowieka zostaje pod wpływem niedostatku zewnętrznego wychowywane powoli w kierunku właściwej oceny rzeczywistości i liczenia się z jej zasadą i musi przy tym przejściowo lub na stałe wyrzec się rozmaitych obiektów i celów swego dążenia do rozkoszy [...]. Ale wyrzeczenie się przyjemności było dla człowieka zawsze trudne; dochodzi ono do skutku nie bez żądania pewnego rodzaju odszkodowania. Człowiek zastrzegł sobie dlatego czynność duchową, w której wszystkim tym porzuconym źródłom przyjemności [...] przyznana jest taka forma bytu, w której są one zwolnione od wymagań rzeczywistości i od tego co nazywamy pobierzem rzeczywistości. Każde dążenie osiąga zarazem formę spełnienia w wyobraźni [...]. W fantazji zażywa więc człowiek swobody, której już dawno wyrzekł się w świecie rzeczywistym – jest wolny od przymusu zewnętrznego. Dopiął tego, że może być na przemian to stworzeniem szalonym z rozkoszy, to znowu rozsądną istotą<sup>4</sup>.

Podmiot zatem poddaje się porządkowi fantazmatycznemu, ulegając przy tym iluzji będącej na usługach pożądania. Freudowska koncepcja fantazmatu przeciwstawiająca wyobrażenie i rzeczywistość została uzupełniona przez Jacques’a Lacana. Zdaniem francuskiego psychoanalityka, fantazmat funkcjonuje jako konstrukcja, „wyobrażeniowy scenariusz, przedstawiający realizację pragnienia”, wypełniający pustkę<sup>5</sup>. Staje się on przestrzenią i ekranem pragnienia innego, tworząc ramy, dzięki którym w ogóle można

<sup>3</sup> Zob. *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006. Tutaj: A. Burzyńska, *Kulturowy zwrot teorii*, s. 41–91; T. Walas, *Historia literatury w perspektywie kulturowej – dawniej i dziś*, s. 93–135.

<sup>4</sup> Z. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, przeł. S. Kempnerówna i W. Zaniewiecki, Warszawa 1982, s. 365–366. Zob. także: J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy*, pod kierunkiem D. Lagache’a, przeł., E. Modzelewska i E. Wojciechowska, Warszawa 1996, kol. 52–58.

<sup>5</sup> Tak definiuje Lacanowskie rozumienie fantazmatu S. Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*, przeł. J. Bator i P. Dybel, Wrocław 2001, s. 147.



pragnąć. Fantazmat nie jest jak u Freuda rozumiany jako przeciwstawienie rzeczywistości, ale konstytuuje ją samą. To w porządku iluzorycznym podmiot doświadcza rzeczywistości i nadaje jej określony sens. W fantazmacie konstytuuje się wreszcie pożądanie i kobieta. Poza męskim fantazmatem kobieta nie istnieje, mężczyzna powołuje ją do życia dzięki sile iluzji<sup>6</sup>. To przybliżenie pojęcia fantazmatu pozwoli na wydobycie jakiegoś porządku wyobraźniowego i symbolicznego tkwiącego u źródeł poetyckiego spojrzenia na kobietę jako na obiekt pożądania. W poezji Morsztyna istnieje ona bowiem o tyle, o ile stanowi przedmiot rozkoszy, całkowicie uzależniona jest od porządku fallicznego.

W utworach barokowego poety, naznaczonych konwencją, imitujących teksty Marianna, których adresatkami są Jagny, Agnieszki i Zosie, kobieta wyłania się jako postać posągową, doskonała istota. To do tytułowej panny podmiot kieruje słowa:

Obrazie bóstwa, nieśmiertelnej wzorze  
 Urody, gładszej nad różane zorze;  
 [...]
 Jasna godności gwiazdo, z którą ani  
 Porówna słońce, ni jej miesiąc zgani;  
 Przejzysta duszo w kryształach zamknięta  
 Z którą przebywa każda cnota święta;  
 (Do panny, w. 1–8)<sup>7</sup>

Sublimacja ciała kobiecego, hiperbolizacja opisu wskazuje na umowność i iluzoryczność tworzonych wizerunków adresatki, która jest zarazem źródłem i przyczyną powstania tekstu. Logika pożądania splata się z przyjemnością pisania. W dalszej części utworu czytamy:

Ty, panno, chciej mię mieć na swojej pieczy,  
 Której-em tak swe niezwiędłej pamięci  
 Wiersze poświęcił, jako oddał chęci;  
 (w. 14–16)

Kobieta unieruchomiona i statyczna, zamknięta w doskonały wzór natury („najdoskonalsza natury roboto” w. 11), jawi się także jako dzieło sztuki powołane do życia przez poetę. Morsztyn kobiece piękno sytuuje na planie konceptystycznego budowania tekstu oraz fantazmatycznej projekcji. Poeta, można by rzec, ponawia archetypiczny gest Pigmaliona rzeźbiącego z otchłani własnej wyobraźni idealną kobietę. Z tą wszakże różnicą, że jej wizerunek – „śnieżnego marmuru posągu” – w poezji autora *Kanikuły* zakotwiczony jest w obiegowych przedstawieniach. Morsztyn doskonale zdaje sobie z tego sprawę, dlatego też kreowane postacie służą jednoczesnej prezentacji maestrii słowa, potwierdzeniu umiejętności poetyckich. Obrazy niewiast zostają wpisane w niezwykle ustrukturyzowaną poetykę konceptu. Oto dwa wyraziste przykłady z tomu *Lutnia*:

<sup>6</sup> Ibidem, s. 146–150; por. idem, *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielowski, Wrocław 2001. Zob. także P. Dybel, *Zagadka „drugiej płci”. Spory wokół różnicy seksualnej w psychoanalizie i feminizmie*, Kraków 2006, s. 205–208, 228–242.

<sup>7</sup> Wszystkie teksty cyt. wg edycji: J. A. Morsztyn, *Utwory zebrane*, oprac. L. Kukulski, Warszawa 1971. Cytowane wiersze pochodzą z tomów oznaczonych skrótami: E – *Erotyki*, F – *Fraszki*, L – *Lutnia*, K – *Kanikuła*, P – *Pieśni*, Wu – *Wiersze ulotne*.

Ale bielsza mej panny pleć twarzy i szyje  
Niż marmur, mleko, labędz, perła, śnieg, lilije.  
(O swej pannie, w. 7–8)

Oczy twe nie są oczy, ale słońca jaśnie  
Świejące. W których blasku każdy rozum gaśnie  
[...]

Piersi twe nie są piersi, lecz nieba surowy  
Kształt, który wołę naszą zabiera w okowy.  
Tak oczy, usta, piersi, rozum, zmysł i wolą  
Blaskiem, farbą i kształtem ćmią, wiążą, niewolą.  
(Do teje)

Charakterystyczne figury gradacji i hiperboli, *correctio* czy też *versus rapportari* budują retorykę wzniosłości. Dyskurs uwznioślający dworskie bogdanki to niezbywalny komponent poetyki Morsztyna. „Szkarłat ust” (L 58), „ciało alabastrowe” (L 20), „zęby perłowe” (E 47), „perfumowana rzymska rękawica” (K 25), „twarz anielska”, „warkocz złoty” (P 7), przynależące do topiki petrarkistowskiej, w poezji autora *Kanikuly* zyskują odmienną jakość. Zostają bowiem uwolnione od znaczeniowego wymiaru *Sonetów do Laurusy*. U Petrarki bowiem można spotkać wizerunek „dalekiej ukochanej”, niewiasty nieosiągalnej, która staje się narcystyczną projekcją męskiego podmiotu. Warto przypomnieć, że petrarkistowska *donna angelica* ma swe źródła w liryce prowansalskiej. Pojawiający się w niej motyw miłości dwornej oparty jest na łatwym do uchwycenia porządku fantazmatycznym. Kobieta wydaje się piękna tylko wtedy, gdy jest widziana z dystansu. Zbliżenie bowiem spowodowałoby pęknięcie fantazmatu, całkowitą desublimację pożądanego obiektu, byłoby traumatycznym dotknięciem realnego, doświadczeniem inności<sup>8</sup>. Morsztyn, obeznany z dekoratywnością i umownością znaków kultury, świadomy istnienia iluzorycznej projekcji, sublimacyjnych wyobrażeń, bezlitośnie obnaża nie tylko ich seksualne podłoże, ale także uwznioślające wizerunki kobiet.

Konstruowane kobiety-dzieła sztuki podlegają grze demistyfikacji i dekonstrukcji kulturowych wyobrażeń. Kobiety-boginie, posągi, o których pisano wyżej, naznaczone są nie tyle piętnem nieskalaności, ile iluzorycznej, imaginacyjnej doskonałości. Poeta, bawiąc się konwencją, wpisuje zarazem wizerunki kobiet w ich identyfikację wyobrażeniową, projekcję idealnego „ja”. Przywiązanie dworskich panien do wykwintnych strojów, wyszukanych komplementów, konwenansów to – zdaje się mówić Morsztyn – przywiązanie do roli, jaką odgrywają bogdanki przed męskim spojrzeniem. Pojawiające się w utworach figury oka są tego potwierdzeniem (por. L 71, L 89, E 13, E 35, P IX, P XIII). Męskie spojrzenie, „obeznane” w świecie sztuczności, ornamentów i splendoru, z łatwością idealizowało raz ujrzone kobiety, czyniąc z nich niedostępne marmurowe postacie. I tutaj właśnie odsłania się miejsce demistyfikacji dla wprawionego obserwatora<sup>9</sup>, ponieważ panny wystylizowane na dzieło sztuki cechuje „pozór czystości” (L 31). W wierszu *Do Zosie* (L 20) projektowany wizerunek kobiety („usta rubinowe”, „zęby perłowe”, „serce dyamentowe”) niedosięglej, nieczulej na strzały Kupidyna, kończy zaskakująca i cyniczna puenta: „Jednak jeśli do tej sprawy / i ja się pilnie przyłożę, / Na zakład i gardło

<sup>8</sup> S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, s. 131–133. Na temat miłości dwornej zob. E. Porębowicz, *Teoria miłości dwornej*, „Pamiętnik Literacki” 1904, s. 505–541; D. de Rougemont, *Miłość a świat kultury zachodniej*, przeł. L. Eustachiewicz, Warszawa 1999.

<sup>9</sup> J. K. Goliński, op. cit., s. 50–55.

łość” (w. 12–14). *Żart do Panny* (L 136) kontynuuje stylistykę kobiety-marmuru przy jednoczesnym obnażeniu konwencjonalności metafor i zastosowaniu obscenicznych aluzji. W ironicznym *Boginie* (L 38) Morsztyn pozwoli sobie na zabawę słowną tytułem: „Słusznie mówimy / że panny boginie, / Bo ginie każdy, kto się im nawinie; / Kto tedy wpadnie w ręce tych bogiń, / Trudno inaczej: albo gnij, albo gin”. Podmiot więc może umrzeć z pożądania – a nie z rozpacy w narcystycznym i sublimowanym doznawaniu cierpienia (jak miało to miejsce w liryce prowansalskiej) – albo zrealizować swe seksualne pragnienie.

Kobieta-posąg jest zatem tworem fantazmatycznej projekcji doskonale zadowolonej w kulturze. Za fenomenalną zasłoną kobiecego piękna, będącego grą iluzji, nie ma niczego, co dawałoby możliwość dotarcia do jakiejś transcendentnej sfery, o której z pietyzmem pisał Petrarca. Wysublimowane konterfekty kobiet istnieją przede wszystkim jako „miejsce” seksualnej rozkoszy, podlegają iluzorycznemu scenariuszowi zdobywania obiektu pożądania. W *Praktyce* (E 30), wierszu odwołującym się do *Ars armatoria* Owidiusza, kobieta ma ulec mężczyźnie zgodnie z jego scenariuszem pragnień. Adorowanie kochanki, powiązane z określonymi gestami i słowami, którymi posługuje się zainteresowany, ma na celu jej erotyczne podporządkowanie. Tak też się staje. Kobieta bowiem może odpowiedzieć na wezwania mężczyzny, gdy ten posłuży się określoną fikcją symboliczną, warunkującą uległość jej serca i ciała. Podmiot, pobierający lekcje u samego Kupidyna, w zakończeniu utworu zwraca się do niewiasty słowami: „Umiem kierować i chód i pojrzenie, / Już wiem, co miłość. Twoja część zostaje, / Twej łaski tylko jeszcze nie dostaje, / A już czas panno! Przyłóż się z twej strony / I zmiękcź surowość i umysł szalony, [...] / Spełnij prorocstwo, nie daj kłamać bogu” (w. 58–64). Relacja między kobietą a mężczyzną jawi się jako wytwór umownych znaków. Mężczyzna uwodzi zgodnie z konwencją, a niewiasta winna być tej konwencji uległa. Z tego utworu jednoznacznie przebija hierarchiczny układ między obydwoma płciami. Pierwiastek żeński istnieje dzięki męskiemu, podporządkowany jest kulturze męskiej dominacji<sup>10</sup>. W wierszu *Na zapłonienie* (E 38) podmiot nie tylko pochwała piękno kobiety stworzonej przez „Twórcę dobrego” (w. 1), ale w zakończeniu utworu stwierdza, że to pożądanie anonsowane stereotypowym ogniem powoduje, że adresatka tekstu staje się przedmiotem pragnienia: „Aleć to raczej mój ogień głęboki / Przyfarbował cię jak słońce obłoki” (w. 23–24). Tytułowe zapłonienie dotyczy pożądania, które może zrealizować się tylko w „przyfarbowaniu” – „minimum idealizacji”<sup>11</sup> przedmiotu rozkoszy.

W poezji Morsztyna kobieta, widziana w perspektywie oczekiwania i przyjęcia kochanka, służy podtrzymaniu ekspansji siły *libido*. W wierszu *Ogrodniczka* (K 22) metaforyzacja wypowiedzi łączy się z dosadnością i obscenicznością. Tytułowa postać odpowiedzialna jest za „jakość” męskiego przyrodzenia. Analogiczna sytuacja została nakreślona w utworze *Do Agnieszki* (E 34). Tutaj zarówno obecność, jak i nieobecność obiektu porównuje autor do zmian pór roku oraz męskiej witalności. Z kolei utwór *Na zdrowie* (E 33), skomponowany jako modlitwa do bogów o zdrowie Jagi, kończy się paradoksalną myślą, że to właściwie mężczyzna jest chory, ponieważ nie może posiadać kobiety. Cyniczna i zarazem ironiczna pointa całkowicie podporządkowuje kobietę logice pożądania:

<sup>10</sup> Zob. A. Nawarecki, *Hieronima Morsztyna zmysłowa miłość porządku*, „Ogród” 1992, nr 1, s. 218–222; J. K. Goliński, op. cit., s. 64.

<sup>11</sup> S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, s. 138.

fot. Dariusz  
Przewięźlikowski



135

LITTERARIA COPERNICANA 2/2008



Ożyłaś zatem, ożyłem wraz i ja,  
Bo mię twe zdrowie żywi, śmierć zabija  
(w. 29–30)

Metafory ożywiania, wzrostu (uosabiające to, co najbardziej kreatywne w procesie życia) równoznaczne są z fallusem. W Morsztynowym ogrodzie wśród róż, lilii, słoneczników istnieje nowe ziele – „gwoździk” jednoznacznie utożsamiony z męskim organem rozrodczym (L 64), którego żywotność uzależniona jest od „odmian czasu” oraz „panieńskich rąk”. Jest on jednocześnie najcenniejszy dla kobiet, dlatego poeta stwierdza: „Wam go daję, wy za to, za leki, za dzięki / Brońcie go, od żydowskiej i balwierskiej ręki, / Bo widziawszy, co robią w ogrodzie nożyce, / Nie chce się mu na warsztat ani do bożnice” (89–92). Z wyobraźnią falliczną łączy się także figura strzał Kupidyna przebijających „dyamentowe serce” panny (L 20) czy też podstępnie kradzionych przez kobietę strzał (L 73). W sonecie *Na krzyżyk na piersiach jednej panny* (L 171) symbolika religijna zostaje zdekonstruowana i przeniesiona w odmienny horyzont sensu. Jest ona bowiem sublimacją sfery popędowej, zasłoną siły pożądania. Chrześcijaństwo – zdaniem poety – to jeszcze jedna z form kulturowej represji seksualności<sup>12</sup>. Centralny symbol chrześcijaństwa – krzyż, pozbawiony siły ustanawiania sensu – staje się znakiem erotycznego aktu. Jako ozdoba zawieszona między piersiami kobiety wywołuje w podmiocie seksualne skojarzenia. Tę symbolikę religijną przywoła również Morsztyn w utworze *Do Heleny* (L 63). „Z większą jednak zuchwałością – zauważa Janusz K. Goliński – opatruje ją komentarzem erotycznym, piętrząc i uwyrażniając bluźniercze układy: ciało panny – Krzyż, podmiot mówiący Ukrzyżowany (nowy Chrystus), gwoźdź – *fallus*, Ukrzyżowanie – pozycja seksualna”<sup>13</sup>:

Co mąk może być, co męki i kary,  
Wszystkiego w sercach czynisz nam ponowę,  
Skąd widząc taką katownią, z tej miary  
Słusznie cię krzyżem, krzyżem mym nazowę.  
Ach, jeśli tak jest, niechże mię przybiją  
Na ten krzyż mocnym gwoździem na pasyją!  
(w. 25–30)

Pożądanie, pasja, namiętność przyjmują zatem wymiar transgresywny, znoszący religijny porządek symboliczny, ustanawiając nowy sens wylaniający się z ostateczności erotycznej rozkoszy.

Tej rozkoszy, obsceniczności męskiego pragnienia zostaje podporządkowana kobieta, która podlegała choćby w *Lutni* zapośredniczonym przez kulturę wizerunkom. W zbiorze fraszek poeta łamie w sposób całkowity *decorum*. Postuluje weryzm słowny jako zasadę pisania, próbę dotarcia do prawdy o człowieku, odsłaniając wszelkie mechanizmy ludzkiej aktywności. Podłożem relacji między „ja” kobiecym i męskim, naturą a kulturą jest pożądanie. Byt ludzki to ekstatyczny podmiot, którego jedyny atrybut stanowi niekończące się pragnienie rozkoszy. W *Przedmowie na fraszki do wstydliwych* (Fr 1) autor określa swą praktykę pisarską jako zerwanie z umownością znaków, konceptem i ornamentyką, za którymi kryła się seksualność. Jeżeli poeta w zbiorze erotyków, pieśni, *Kanikule*

<sup>12</sup> P. Stępień, „Żywot ten nasz bez śmierci byłby piękniejszy” – Jana Andrzeja Morsztyna wizja świata, [w:] *Czytanie Jana Andrzeja Morsztyna*, s. 25–48; por. idem, *Poeta barokowy wobec przemijania i śmierci*, s. 120–136.

<sup>13</sup> J. K. Goliński, op. cit., s. 60; por. A. Czyż, op. cit., s. 237–238.

czy *Lutni* stroił wiersze w kalambury, a kobiety w szaty, to we fraszkach zasłony słów i ciał zostają zerwane: „wiersz mój chodzi jako w łaźni nagi” (w. 18). Ta pozbawiona dekoracji nagość pierwotnej seksualności staje się tematem fraszek. Przejście od repertuaru konceptystycznych rozwiązań w stronę wulgaryzmów buduje napięcie między uwznioślającą mową a skatologiczną odmową uczestnictwa w uniwersum znaków wypracowanych przez kulturę. Dlatego poeta nie waha się przed obsceną, ciało pożądane jawi się bowiem w swej istocie jako obsceniczne i wulgarne. Wulgarność wytwarza swoistą praktykę dyskursywną ujmowania seksualności, zredukowaną do narządów płciowych<sup>14</sup>. To łono staje się synekdochą kobiecości, prawdą o kobiecie oczekującej kochanka, zaspokajającego swe pragnienia, ponieważ jak czytamy w omawianym wierszu:

[...] Już o twej płci wiemy,  
Że tego pragnie, co dla was nosimy;  
I ty to, czego czytać bronisz oku,  
Rada byś miała w garści, ba, i w kroku.  
(w. 27–30)

Co o płci niewieściej wie Morsztyn? Wie tyle, ile pozwala mu logika pożądania. W przedstawieniu kobiety próby uchwycenia jej „natury” są wyrazem seksualnej projekcji patrzącego na ciało podmiotu, który więcej mówi o samym sobie niż przedmiocie pożądania. Falliczny porządek zaakcentowany w wierszach *O Zośce* (Fr 19), *Nadgrobkowi* (Fr 8), *Nadgrobkowi kurwie* (Fr 25) służy określeniu kobiecych pragnień. W *Metamorphosis* (Fr 13), nawiązując do mitu o Zeusie zapładniającym Europę i Danae, poeta powie, że jedyne pragnienie kobiety to: „mieć złoto w mieszku, korzeń jak u byka” (w. 11–12). Morsztynowe ujęcie niewiast doskonale wpisuje się w fallocentryzm kultury zachodniej, dla którego kobiecość definiowana z męskiego punktu widzenia nacechowana jest pasywnością, niepełnością i brakiem<sup>15</sup>. Potwierdza to także wiersz z *Lutni* (136), w którym pointa nie odbiega od obscenicznej stylistyki fraszek:

Tak tedy równym między nas podziałem,  
Tym, który w garści piastuję, pujałem,  
Wprzód go we wnętrzościach mych zagrzawszy wielce,  
Utknę i w tobie aż po same jelce.  
(w. 9–12)

Ta bujna, nieznosząca zakazów erotyka wydawać by się mogło ma charakter afirmatywny. Tak jednak nie jest. Pożądanie bowiem nie może być ugaszone. Morsztyn, przemierzając porządek fantazmatyczny, odsłania także pierwotny lęk przed kastracją. Archetypiczny motyw *vagina dentata*<sup>16</sup>, przynależący niewątpliwie do kodu mizoginicznego, ledwie zarysowany, wskazuje jednak na ambiwalencję samej erotyki, możliwość utraty fallusa rozumianego jako znak dominacji i władzy nad światem. W *Pocałowaniu* (P 15) usta kobiety budzą skojarzenia waginalne; podmiot w sposób bezpośredni wypowiada lęk przed seksualnością:

<sup>14</sup> Zob. G. Bataille, *Historia erotyzmu*, przeł. I. Kania, Warszawa 1992.

<sup>15</sup> Zob. prace Z. Freuda: *Kobiecość*, [w:] idem, *Wykłady ze wstępu do psychoanalizy...*; idem, *Kilka psychologicznych skutków anatomicznej różnicy płci*, przeł. R. Reszke, [w:] idem, *Życie seksualne*, Warszawa 1999.

<sup>16</sup> Na ten motyw wskazuje P. Stępień, *Poeta barokowy wobec przemijania i śmierci...*, s. 111.

Na twe śliczne wargi,  
 Że się bawią widomym zabojem;  
 Drugi raz gęby  
 Dawaj jak przez zęby:  
 Smaczna-ć ona, ale się jej bojem  
 (w. 4–8)

„Bezzębna gęba” (Wu 1) jest niebezpieczna, może bowiem zdezonizować męską pozycję. Tak też stało się w *Nadgrodku kusiowi*: „Zębata picza słabej dokończyła kuśki” (Fr 8, w. 132). Utwór ten, parodiując stylistykę poematu heroikomicznego, elementy rycerskiego eposu, epicedium, trenu, głosi pochwałę panerotyzmu<sup>17</sup>. Zarazem utkany z metafor fallicznych odsłania nieadekwatność wysokiego stylu wobec werbalizacji siły pożądania. Poetyka obscenum staje się zatem możliwością wyrażenia skrywanego za siatką konceptów namiętności i popędów. To seksualnemu pożądaniu podporządkowuje poeta historię zarówno antyczną, jak i biblijną. Tytułowy kuś – „ojciec wszechrodny” (w. 25) staje się ośrodkiem i centrum ludzkiego działania: „Dla niego się biała płeć magluje i stroi [...] / Dla niego niecierpliwa Dydo się zabiła, / Dla niego brata, Medea dusiła [...] / Dla niego Kleopatra została królową / [...] I król Dawid za tysiąc kusiów żonę kupił” (w. 44–80). Po śmierci świat pogrąża się w żałobie, a kuś „rycerz znamienity” zostaje wyniesiony nad ziemię, jego przeznaczeniem staje się nieboskłon (w. 119–128). Morsztyn w tym miejscu zaskakująco odwołuje się do Apokalipsy. Otóż „Panna niebiańska” zostaje oddalona od niebezpiecznego kusia. Smok staje na straży jej czystości. Ta parodia motywów biblijnych łączy się także w planie fantazmatycznym z ambiwalentnym stosunkiem mężczyzny do kobiety zakorzenionym w kulturze chrześcijańskiej. Ambivalencja ta zasadza się na tym, że kobiecość ulega albo podniesieniu i sakralizacji – czego najlepszym przykładem jest miejsce Matki Boskiej w katolicyzmie, albo całkowitej degradacji – staje się symbolem zepsucia i grzechu<sup>18</sup>. Poeta libertyn zdecydowanie odrzuca chrześcijański dyskurs sublimujący seksualność lub nadający mu stygmat duchowego upadku. Erotyzm jest czymś pierwotnym, niepodlegającym prawom etyki, rządzi się własną dynamiką i nie daje się zamknąć w ochronnym parawanie kultury<sup>19</sup>.

Parodia gatunków literackich w *Nadgrodku kusiowi*, połączenie stylu wysokiego i niskiego powoduje, że język zarazem wypacza i deformuje przedmiot poetyckiej wypowiedzi. Oscylowanie między dosadnością a metaforyzacją sprawia, że bohater tego utworu jawi się jako organ rozrodczy lub jako sygnowane przezeń pożądanie. Organ płciowy, podniesiony do rangi mitycznego fallusa jako znaku pełni, jednocześnie wskazuje na nieredukowalny brak i nieobecność. Pożądanie bowiem nie odsyła do jakiegś finalizacji,

<sup>17</sup> K. Obremski, *Panerotyzm – historia – poetyka. O „Nadgrodku kusiowi”*, [w:] *Czytanie Jana Andrzeja Morsztyna*, s. 70–76.

<sup>18</sup> Zob. H. Dziechcińska, *Kobieta w życiu i literaturze XVI i XVII wieku. Zagadnienia wybrane*, Warszawa 2001, s. 12–26, 53–70.

<sup>19</sup> Nie sposób w tym miejscu nie pozwolić sobie na przywołanie dosadnego utworu Hieronima Morsztyna i skonfrontować go z reprezentatywnym dla chrześcijańskiego dyskursu o seksualności fragmentem rozważań św. Augustyna. Morsztyn w wierszu *Do Zosie* pisze: „Albowiem w portkach członek bez rozumu noszę / I tak bardzo waśniwy, że kiedy mi stoi, / [...] ani w Boga wierzy, ani wie, co swoi. / Tylko w ścianę, a w ojca nie chce tylko zmierzyć” (cyt. za: P. Stępień, *Poeta barokowy wobec przemijania i śmierci*, s. 33). Taka gwałtowna żądza byłaby przez Ojca Kościoła potraktowana nie jako przejaw siły witalnej, ale jako korzeń pożądliwości (*reatus concupiscentiae*), bowiem w raju „[...] wzwód był zupełnie możliwy, lecz był całkowicie skromny, tak że nie zawstydział. Powodował go bowiem rozkaz woli, a nie ciało pożądające przeciw duchowi” (*Przeciw Julianowi*, przekł. i wstęp W. Eborowicz i E. Stanula, t. 2, Warszawa 1977, s. 59).

pozytywnego celu. Jest nośnikiem niezaspokojenia. W tej perspektywie kobieta stanowi uobecnienie braku, negatywności<sup>20</sup>. O tym zdaje się mówić Morsztyn w ostatnim utworze z tomu fraszek. Już tytuł *Nieobiecany kąsek* (Fr 28) wnosi pewną negatywność, niemożność spełnienia. Wiersz, przyjmujący wymiar epicki, dokładnie oddaje przebieg chwil od momentu miłosnego pragnienia (topika petrarkistowska) aż po paroksyzm bólu i cierpienia (stylistyka brzydoty). Autor tak prowadzi poetycką narrację, że czytelnik przyjmuje postawę podglądacza<sup>21</sup>. Utworem rządzi antyteza: piękno młodej dziewczyny (zdobywanej przez niecierpliwego kochanka) i szpetota baby (wchodzącej do komnaty i przerywającej miłosne zapasy). Spojrzenie podmiotu na „bezpieczną” i „brzydliwą” staje się przyczyną zakończenia miłosnego aktu:

Cierpię cudowną mękę z tego izem zbity  
Nie z nadzieje już, ale z dziewczki pod się wbitěj.  
O przekłete nasienie, mogłś mię zostawić  
Przy niej, bo patrząc na cię, nie mógłbym nic sprawić!  
(w. 175–178)

Wprowadzoną figurę „szpetnej baby” można potraktować jako lustrzane odbicie pięknej kobiety (możliwość jej istnienia)<sup>22</sup>, znak rozpadu, ciemnej strony życia. Pożądanie zatem nie jest przejawem tylko witalności, ale także wprowadza w przestrzeń materii, natury skazanej na unicestwienie. Kobieta pojawia się tutaj nie tylko jako uosobienie piękna, ale także jako odsłaniająca swą drugą stronę, a wówczas to, co piękne, ulega metamorfozie w gnijące ciało: „Jagody aż przez zęby do języka wpadły, / Oczy jak wróble gniazda łoż i gnoju pełne, / Stawy porozciągane, członki niezupełne” (w. 182–184). Fascynujący męzczyznę podmiot przemienia się w obrzydliwą materię życia, a granica między pięknem a brzydotą rozpada się, gdy pęka fantazmat<sup>23</sup>. „Sprośna obecność” (w. 179) brzydoty, narzucająca się podmiotowi nieusuwalnie i w nadmiarze, zdaje się ontologicznie pierwotna wobec piękna, które stanowi obronę przed okropnością istnienia<sup>24</sup>. Dlatego poeta napisze: „Żywot ten nasz bez śmierci, jezioro bez żaby / I świat bez chyby byłby piękniejszy bez baby” (w. 225–226). Konwencja zabawy osłabia wymiar negatywności, stereotypowa żaba – rekwizyt rozpadu i poetyki „otwartego grobu” – wskazuje na niemoc przedstawienia bolesnej tkanki życia. Wiersz Morsztyna podszyty został zatem świadomością nieuchronności losu, istnienia „traumatycznego jądra” znoszącego wszelkie pozytywne projekty egzystencji. Dlatego też poeta demistyfikuje i obnaża kulturowe zasłony, skrywające pożądanie otwarte na negatywność śmierci i w niej mające swe ostateczne spełnienie.

<sup>20</sup> S. Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*, s. 186, 243–244; por. P. Dybel, op. cit., s. 243–253.

<sup>21</sup> P. Stępień, *Poeta barokowy wobec przemijania i śmierci*, s. 115.

<sup>22</sup> Motyw ten pojawiał się w ikonografii – zob. H. Dziechcińska, op. cit., s. 12–18. Por. wiersz *Niestatek* (L 83).

<sup>23</sup> L. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, s. 131.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 135–136.