

Teksty Drugie 2003, 1, s. 7-22



Barokowy komplement

Mirosława Hanusiewicz

Mirosława HANUSIEWICZ

Barokowy komplement

Średniowieczny topos *quinque lineae amoris* czynił głos, rozmowę miłosną i słuch drugim, bardzo jeszcze czystym, ale i niezwykle ważnym etapem rozwoju miłości. Poezja staropolska wszakże o samym pięknie głosu niewiele umiała powiedzieć – mógł on być wdzięczny, pieszczony, przyjemny, słodkobrzmiący, czasem – wedle wzoru Petrarcki – anielski czy „serafinowy”, a najczęściej po prostu słodki. Ta ostatnia kwalifikacja otwierała pewne możliwości metaforyczne – „nad hamburskie kanary/ słodsze Twe słowo” (Szymon Zimorowic *Roksolanki* II, 25 w. 22-23)¹, „mowa z ust cukrowa” (Jan Andrzej Morsztyn *Kurant, Erot.* 22 w. 14)² – wykorzystywane jednak nie tak często, jak można by się spodziewać. Owszem, raczej tradycji antycznej i mitowi Odysa broniącego swych towarzyszy przed syrenim śpiewem erotyka staropolska zdaje się zawdzięczać przekonanie, że piękny głos bywa uwodzicielski i niebezpieczny:

Zły jest krokodyl, bo płaczem uwodzi,
Zła i syrena, bo swym głosem szkodzi,
[...]
Większą biała płeć szkodzi oraz szkodą:
Płaczem i głosem, skrytością, urodą.

(J.A. Morsztyn, *Lutnia 28 Białogłowy* w. 1-2, 5-6)

Istotą niebezpieczeństwa – jeśli wierzyć staropolskim poetom – jest jednak nie sama uroda głosu, lecz raczej słowa, „cukrowe” i „jedwabne”, jeden z podstawowych elementów miłosnej strategii, świadomie używany zarówno przez mężczyzn, jak i kobiety. Tym razem jednak przewagę mają ci pierwsi, gdyż słowo to już nie

^{1/} Cyt. wg wyd.: Sz. Zimorowic *Roksolanki to jest ruskie panny*, wyd. R. Grześkowiak, Warszawa 1999.

^{2/} Cyt. wg wyd.: J.A. Morsztyn *Utworthy zebrane*, oprac. L. Kukulski, Warszawa 1971.

Szkice

dziedzina natury, ale kultury – w tej mężczyzna jest bardziej zadowolony. W miłosnej i retorycznej wojnie dziewczyna jest łatwym łupem; nieskomplikowane konstrukcje perswazyjne czynią ją bezbronną i wydaną na pastwę amanta, którego intencje bywają, rzecz jasna, różne. W pierwszej polskiej szkole Kupidyna, który ma „nauczyć mówić język nie ćwiczony” (K. Twardowski, *Lekcje Kupidynowe* II, 40), młodzieniec zostaje bez ogródek pouczony, że

[...] młodej białogłowy
niedoszły umysł jedwabnymi słowy
łatno zwyciężyć [...].

(K. Twardowski, *Lekcje Kupidynowe* IV, 17-19)³

W *Roksolankach* zaś czytamy skargę panny, która stała się obiektem podobnych zabiegów:

Prawda, często dawałeś mi słóweczka cudne,
pokrywając słodką mową serce obłudne.
Jam ufała, żwirząteczkiem będąc ułomnym,
i czyniłam głośnie śluby,
żem ja tobie, ty mnie luby,
nie rozumiejąc, żeś się miał zdać wiarołomnym.

(Sz. Zimorowic, *Roksolanki* III, 7 w. 31-36)

Jesteśmy już bardzo daleko i od petrarkizmu, i od wszelkich konwencji jakkolwiek spowinowaconych z *amour courtois*; panna jako „żwirząteczko ułomne”, obdarzona „niedoszłym umysłem”, może podlegać idealizacji tylko w ramach ostentacyjnie cynicznego komplementu, bardzo w guście Jana Andrzeja Morsztyna. W sukurs przychodzą zresztą wielcy starożytni nauczyciele uwodzenia. „I każdą pomnij, ćwicz się w każdej sztuce./ Którą dał Naso w zalotów nauce” – instruował Kupido w Morsztynowym erotyku (J.A. Morsztyn, *Erotyki* 30 *Praktyka* w. 35-36). W istocie, Owidiuszowa *Ars amatoria* daje niemało pouczeń co do skutecznego używania słowa i miłosnej retoryki w ogólności. U Nazona wywód traktujący o sile wymowy, doświadczanej w życiu politycznym, w sądzie i... w alkowie, wyraźnie wskazuje na kwalifikację miłosnego dyskursu; podlega on tym samym regułom, co inne wypowiedzi ludzkie aspirujące do skuteczności, ma być retorycznie zorganizowany i zorientowany na odbiorcę – kobietę, rzecz jasna, rozpoznaną tu w przede wszystkim w swoich słabościach jako istota próżna, łatwowierna i skłonna do egzaltacji. Miłosna retoryka, taka jak ją charakteryzuje Owidiusz, jest w istocie „czarną retoryką”, nie ma bynajmniej służyć cnotcie, lecz jej zwyciężeniu, mówca to *vir malus dicendi peritus*, artysta kuszenia⁴. Już zacytowane zalecenia dotyczące

^{3/} Cyt. wg wyd.: K. Twardowski, *Lekcje Kupidynowe*, wyd. R. Grześkowiak, Warszawa 1997.

^{4/} Zarys problematyki badawczej związanej z „czarną retoryką” daje krótki szkic D. Gostyńskiej *Retoryka z piekła rodem*, w: *Retoryka antyczna i jej dziedzictwo*, Warszawa 1976, s. 144-148.

Hanusiewicz Barokowy komplement

konstrukcji miłosnego listu odsłaniają jego główne strategie, potwierdzają je także instrukcje odnoszące się do faktycznej już rozmowy z kochanką:

Aż oto nadeszła chwila, kiedy możesz zacząć z nią rozmawiać. [...] Musisz jak dobry aktor odgrywać rolę kochanka; musisz odmalowywać cierpienia swego serca; musisz na wszelki sposób obudzić wiarę w swe słowa. Nie myśl zresztą, że to tak trudno: każdej się zdaje, że jest godna miłości; każda się sobie podoba, choćby była najbrzydsza. [...] Teraz przy pomocy zręcznych komplementów możesz niepostrzeżenie opanować jej serce, tak zupełnie, jak woda zalewa brzegi, które nad nią wystawały. Nie wstydź się zachwycać jej twarzą, włosami; chwal smukłe palce i nogi drobniutkie. Pochwała wdzięków sprawia przyjemność nawet – nawet zupełnie czystym dziewicom, bo piękność jest przedmiotem ich trosk i jest im miła. [...] Pamiętaj: śmiało obiecuj! Dziewczeta biorą się na obietnice.⁵

Tę naukę sprowadzić można do dwóch prostych strategii: pochlebstwa i obietnicy. Symulacja choroby miłosnej, zalecana przez Owidiusza na początku cytowanego fragmentu, winna być również interpretowana jako bardziej wyrafinowana forma pochlebstwa – czyż nie jest jej celem przekonanie dziewczyny, iż może wzbudzać tak gorące uczucia? Komplementowanie wdzięków pozostaje prostą kontynuacją tej samej metody; gdy adresatka czuje się już wyjątkową osobą wzbudzającą wyjątkowe afekty, pozostaje tylko uśmierzyć jej lęk obietnicami – fałszywymi, rzecz jasna. Skarga – komplement – obietnica. Oto triada, na której wspierać się ma miłosna *allocutio*. Pierwszy z tych trzech elementów odwołuje się do całego zespołu symptomów, wyobrażonych i rzeczywistych, które zaświadczenia o chorobie miłosnej (*aegritudo amoris*)⁶. Trzeci odnosi się do dziedziny konceptystycznych sofizmatów, które uwodzą iluzją dobra nieosiągalnego w gruncie rzeczy dla osoby kuszony⁷.

Zgodnie z pouczeniami Nazona, po miłosnej skardze winien nastąpić komplement, a pochwały poszczególnych członków dziewczyny mają być podstawową strukturą tej sekwencji dyskursu amanta. Elementy takich struktur znajdujemy już w poezji prowansalskiej i u twórców szkoły sycylijskiej, wykorzystywał je, choć w niezbyt wielkim zakresie, Petrarca, pisząc takie sonety jak „*O belle man, che mi distringi l core...*” (*Canzoniere* 199), lecz w dziejach poezji miłosnej największą rolę odegrały, krystalizując się w postaci *les blasons anatomique du corps feminin*.

Francuski termin *blason* w najogólniejszym znaczeniu był zapewne po prostu synonimem mowy, wypowiedzi, a dopiero w kontekście mody literackiej zainicjowanej przez Marota nabrał sensu pochwały, czasem skontrastowany ze słowem *contreblason*, rozumianym jako przygana, a czasem będący kategorią szerszą, mieszczącą w sobie także *contreblason*. Już szesnastowieczni teoretycy poezji, tacy

^{5/} Publius Ovidius Naso *Kunszt miłosny*, przeł. J. Rościszewski, Warszawa 1922, s. 46-47.

^{6/} Por. M. Hanusiewicz *Miłość i śmiech, czyli o dolegliwościach melancholii miłosnej*, w: *Prawda natury – prawda sztuki. Studia nad znaczeniem reprezentacji natury*, red. R. Kasperowicz, E. Wolicka, Lublin 2002, s. 87-102. <http://rcin.org.pl>

^{7/} Por. D. Gostyńska, *Retoryka iluzji. Koncept w poezji barokowej*, Warszawa 1991. *passim*.

Szkice

jak Thomas Sebillet (*Art poetique françois*, Paris 1548), Claude de Boissiere (*Art poetique... pour le soulas de l'aprehension & recreation des espritz*, Paris 1554) czy Pierre Delaudun Daigailliers (*L'art poetique françois*, Paris 1598), odnosząc się zresztą właśnie do doświadczeń Marota, świadomi byli kształtowania się swoistego gatunku. Ten ostatni pisał, że *le blason* „obejmuje opis i definicję” wychwalanego bądź ganionego przedmiotu, że zbliżony jest do elegii i ma najczęściej postać wiersza ośmio- lub dziesięciozłogłowego rymowanego parzyście⁸. Badacze współcześni również podkreślają analityczną deskryptywność tego rodzaju utworów, wskazując na związki z piętnastowiecznymi wierszami katalogowymi i stemmatami, ale także na charakterystyczną strukturę opartą na enumeracji, paralelizmach i inwokacjach, powtórzeniach przymiotników, swoiście zbliżoną do litanii⁹. Tak pojęte, *les blasons* nie są gatunkiem realizowanym wyłącznie w poezji miłosnej, a już na pewno nie z niej się wywodzą; zna je heraldyka, poezja satyryczna, także poezja religijna. Hipoteza głosząca jakoby *les blasons* Marota nawiązywały do tradycji włoskiej, w tym zwłaszcza do poezji Olimpa da Sassoferato, dawno już została zakwestionowana; można wskazać wystarczająco wiele średniowiecznych źródeł francuskich, by objaśnić genezę gatunku¹⁰.

Niezależnie od tej dość skomplikowanej genealogii, trudno negować fakt, że moda na *les blasons du corps feminin* ma swe źródło w popularności *Beau tétin* Marota, pochwały kobiecej piersi napisanej przez niego podczas pobytu we Włoszech, głównie w Ferrarze, na dworze córki Ludwika XII, w latach 1535-1536 roku, oraz skorelowanej z tym pierwszym utworem „przygany”, czyli *contreblason*, znanej jako *Laid tétin*. Przypuszcza się, że już te utwory Marota powstały w atmosferze dworskiego turnieju poetyckiego, a wkrótce sprowokować miały istny zalew utworów pisanych w tej manierze, co dość szybko skłoniło Marota do skomponowania napominającego licznych „blasonierów” wiersza *A ceulx, qui apres l'epigramme de beau tétin en feirent d'autres*; wzywał w nim – oględnie mówiąc – by powstrzymali się od niesmacznych pochwał tych członków kobiecego ciała, które z natury powinny pozostać zakryte.

Bo i rzeczywiście – już tylko te zgromadzone w cennej antologii Alberta-Marie Schmidta szesnastowieczne francuskie *blasons* nieco szokują śmiałością wyboru obiektu pochwały. Nawet same tytuły tych utworów mówią o szczegółowości i swobodzie deskrypcji; mamy więc pochwały włosów, czoła, ucha i samego słuchu, brwi, oczywiście oka, spojrzenia, łyzy, nosa i ust, śmiechu, głosu, westchnienia i mowy, nawet zębów, ręki, paznokci, szyi, piersi, serca, brzucha, pępka, najskrytszej części kobiecego ciała opiewanej jako „źródło miłości i słodczy” (Anonim

⁸ A. Saunders, *The Sixteenth-Century Blason Poétique*, Bern 1981, s. 10-12.

⁹ Zob. np. A.-M. Schmidt, *Blasons du corps feminin*, w: *Poètes du XVIe siècle*, texte établi et présenté par A.-M. Schmidt, Paris 1953 s. 293; D.B. Wilson, *Descriptive Poetry in France from Blason to Baroque*, Manchester 1967, s. 1-10; Saunders *The Sixteenth-Century...*, s. 13-17.

<http://rcin.org.pl>

¹⁰ Wilson *Descriptive...*, s. 11n.; Saunders *The...*, s. 53-87.

Hanusiewicz Barokowy komplement

Le...), wulgarnie nazwanych w tytule, lecz dwornie wysławianych poślądków (Eustorge de Beaulieu *Le cul*), uda, kolana, stopy, nawet przedmiotów należących do damy. Pisali te wiersze Jean de Vauzelles, Mellin de Saint-Gelais, Maurice Sceve, Albert le Grand, Maclou de la Haye, Victor Brodeau, Claude Chappuys, Gilles d'Aurigny, Jacques Peletier, Bonaventure Des Périers, Jacques Le Lieur, Lancelot Carle, François Sagon i wielu innych¹¹.

Istotą *blason* i odpowiadającego mu *contreblason* jest ciągła, wciąż ponawiana pochwała bądź nagana danego przedmiotu – *une perpetuelle louenge ou continu vitupere de ce qu'on s'est proposé blasonner* – tak ujmował to już w roku 1548 Thomas Sebillet¹². Podstawową techniką jest zatem repetycja i wszystkie środki retoryczno-stylistyczne, które mogą jej służyć, oraz porównanie. To, do czego porównywane są części ciała w *blasons* anatomicznych, decyduje najczęściej o podniosłym lub satyrycznym (przeobrażającym je w *contreblasons*) charakterze utworów. Sam Marot, ale zwłaszcza jego naśladowcy, tacy jak przede wszystkim Eustorge de Beaulieu, chętnie zresztą zestawiali je w pary, jakby w popisie technicznej biegłości, władzy nad słowem, nad miłosnym komplementem, który bez trudu obrócić można w szyderstwo.

Komplement charakterystyczny dla *les blasons* różni się od pochwały damy, jaką znamy z poezji Petrarcki i jego wiernych naśladowców, choć różnice te chyba bywają wyolbrzymiane¹³. Ostatecznie bowiem i wiersze do Laury nie są prostą kontynuacją konwencji *dolce stil nuovo*; nawiązując zarówno do niej, jak i do dawniejszej poezji prowansalskiej, liryka Petrarcki staje się poniekąd liryką miłosnej frustracji, niespełnionej namiętności, która jest i nie przestaje być grzechem, nawet przez chwilę nie bywa traktowana jako cnota¹⁴. I choć sama Laura jest zarówno piękna, jak i cnotliwa, to mężczyznę udaje się jej wprowadzić na drogę doskonałości dopiero wówczas, gdy porzuca ona powłokę cielesną¹⁵. Owszem, i u Petrarcki, i u francuskich „blasonierów” piękno kobiety jest sumą piękna jej doskonałych członków, opisywanych w kategoriach hiperbolicznych i zgodnie z obowiązującym kanonem urody. I u Petrarcki, i u petrarkistów, i u naśladowców Marota zdarzają się wiersze poświęcone jednej części ciała; przecież nawet Szekspir pisał sonety o pięknych brwiach! Miłosne komplementy wpisane w *les blasons* są nasycone silnym seksualizmem i swego rodzaju fetyszyzmem, także i wówczas, gdy przedmiotem pochwały staje się należący do damy przedmiot. Ton uwielbienia jest jedynie elementem flirtu i gry, niedbale włożoną maską, spod której wyziera twarz amanta

^{11/} Zob. utwory zebrane w: *Poètes du XVI^e siècle...*, s. 302-364.

^{12/} Cyt. za: Saunders *The Sixteenth...*, s. 12. Sporządzony przez B. Otwinowską polski przekład fragmentów poetyki Sebilleta zob. w: *Poetyka okresu renesansu. Antologia*, wybór, wstęp i opracowanie E. Sarnowska-Temierusz, Wrocław 1982, s. 112-134.

^{13/} Wilson *Descriptive...*, s. 34.

^{14/} L. Forster, *The Icy Fire. Five Studies in European Petrarchism*, Cambridge 1969, s. 2-3.

^{15/} E. Duperray, *L'or des mots. Une lecture de Pétrarque et du mythe littéraire de Vaucluse des origines à l'orée du X^e siècle. Histoire du pétrarquisme en France*, Paris 1997, s. 54-55.

Szkice

wykształconego w szkole Owidiusza, traktującego miłość jako rodzaj walki. Staropolska poezja miłosna, w tym zwłaszcza barokowa, zna tę grę bardzo dobrze, podobnie jak służące jej konstrukcje typu *les blasons*.

Najbliższe pod względem struktury poezjom imitatorów Marota wydają się utwory, pozostające skądinąd poza obszarem liryki miłosnej. Mowa o znanych wierszach definicyjnych Daniela Naborowskiego, takich jak *Cień, Róża, Sól, Kur*. Oparte w całości na wariacyjnych opracowaniach definicji kategorii centralnej (tytułowej), rozwijają się w serii repetycji i zdają się nie być niczym innym jak językowym zapisem aktu kontemplacji opisywanego obiektu. Zarówno postawa podmiotu, jak i sama struktura tekstu wydają się bardzo bliskie formule *les blasons*. Nic zatem dziwnego, że wśród pierwszych prawdziwych polskich *les blasons* erotycznych, nawiązujących pośrednio do wzorca Marota, znajdujemy właśnie wiersz Naborowskiego, zidentyfikowany zresztą jako przeróbka francuskiego utworu Honoriusza Laugier de Porcheres *Sur les yeux de Madame la duchesse de Beaufort*, a opatrzone polskim tytułem *Na oczy królowy angielskiej, która była za Fryderykiem falgrafem reńskim, obranym królem czeskim*. Wiersz ten, wielokrotnie analizowany w literaturze przedmiotu¹⁶, ma wszelkie cechy typowego *le blason*, zresztą nawet francuski pierwowzór zdaje się wykazywać pewne związki intertekstualne z „pochwałami oczu” napisanymi przez innych „blasonierów”, Antoine’a Héroëta czy Mellina de Saint-Gelais. Wiersz Naborowskiego jest utworem „na oczy” i można go potraktować jako próbę zdefiniowania wymienionej w tytule kategorii:

Twe oczy, skąd Kupido na wsze ziemskie kraje,
Córo możnego króla, harde prawa daje,
Nie oczy, lecz pochodnie dwie nielitościwe,
Które palą na popiół serca nieszczęśliwe.
Nie pochodnie, lecz gwiazdy, których jasne zorze
Błagają nagłym wiatrem rozgniewane morze.

(D. Naborowski, *Na oczy królowy angielskiej*, w. 1-6)¹⁷

Próba zresztą kończy się niepowodzeniem, przywołane metafory pochodni, gwiazd, słońc, nieb i bogów okazują się nieadekwatne, a jedyna możliwa definicja jest definicją tautologiczną: „Lecz się wszystko zamyka w jednym oka słowie...”. Oczy są oczami. Niemoc poety, który niejako mimochodem dał popis swego kunsztu, staje się najwyższą pochwałą damy, a topika niewyraźności ma uwiarygodnić zachwyt nad jej urodą. Ciąg anafor, powtórzeń i paralelizmów zdaje się dodatkowym nawiązaniem do konwencji *les blasons*. Komplement pozostaje wszakże bardzo dworny; jedyny sygnał gry, o której wcześniej była mowa, to może owa łatwość

^{16/} Por. np. J. Kotarska *Erotyk staropolski. Inspiracje i odmiany*, Wrocław 1980, s. 192-193; B. Fałęcka *Sztuka tworzenia. Podmiot autorski w poezji kunsztownej polskiego baroku*, Wrocław 1983, s. 21, 54, 87; D. Chemperek „Umysł przecięt z swojego toru nie wybiega”. *O poezji medytacyjnej Daniela Naborowskiego*, Lublin 1998, s. 45-46.

^{17/} Cyt. wg wyd.: D. Naborowski, *Poezje*, wyd. J. Dürr-Durski, Warszawa 1961.

Hanusiewicz Barokowy komplement

zmiany adresatki wymienionej w tytule wersji francuskiej i polskiej. Nie należy wątpić, że pojawić się tu może imię jakiegokolwiek innej damy...

Nietrudno zgadnąć, że najwięcej utworów nawiązujących do *les blasons* znajdziemy u Jana Andrzeja Morsztyna. Rozpoznany głównie jako poeta-marinista, był przecież, jak wiadomo, w nie mniejszym stopniu obeznany z konwencjami poezji francuskiej; jednak stwierdzając ich oddziaływanie w takich czy innych tekstach, niekoniecznie trzeba orzekać o jakichś bezpośrednich związkach – bardzo często były one właśnie pośrednie, a schematy opracowywane przez „blasonierów” należały do wspólnego dobra europejskiej poezji miłosnej szesnastego i siedemnastego wieku.

Wiele zatem utworów Morsztyna daje „sumaryczny” i oczywiście komplementujący obraz nadobnych członków damy, charakteryzowanych w konwencjonalnej i znanej Polakom już od czasów Kochanowskiego serii: włosy, czoło, oczy, brwi, usta, zęby, „jagody”, szyja, piersi, ręce¹⁸. Inne i zarazem bardziej intymne części ciała Morsztynowych bohaterki są, owszem, w jego utworach nazywane i komplementowane, ale w innej, niższej stylistyce, nie stają się przedmiotem dwornego *le blason*, tak jakby w przekonaniu polskiego poety konwencja ta powstrzymywała zbyt ciekawe spojrzenia.

Poszczególne elementy owej *descriptio corporis* związane są z motywami metaforycznymi wspólnymi dziedzictwu włoskiemu, francuskiemu, angielskiemu, niemieckiemu itd., a sygnalizowane przez nie wzorce urody cielesnej pozostają zanurzone w tradycji średniowiecznej i petrarkistowskiej. Włosy są zatem „złote”, „nad złoto”, długie, nawet „aż do kostek”, i związane w warkocz, cienkie i gęste (*Lut. 85 Do Jagnieszki, Lut. 149 Na traf, Erot. 22 Kurant, Erot. 39 Na włosy, Erot. 47 Do Jagi wszystko, Pieśni 7 Do Zosie*), czoło jest alabastrem lub zwierciadłem (*Lut. 85 do Jagnieszki, Lut. 83 Niestatek*), oczy to ogień, „słońca jaśnie świecące”, są jak słońce promienne i jasne, ale też czasem czarne (*Lut. 46 Do teźże, Lut. 83 Niestatek, Erot. 22 Kurant, Pieśni 2 Oczy, Pieśni 4 Do oczu, Pieśni 7 Do Zosie*), brwi również czarne (*Erot. 22 Kurant*), usta jak „koral rumiany”, „krwawe”, „rubinowe”, „z koralu”, jak „karmazynowy koral” (*Lut. 46 Do teźże, Lut. 85 Do Jagnieszki, Lut. 149 Na traf, Erot. 22 Kurant, Pieśni 7 Do Zosie*), zęby jak śnieg i kość stoniowa, „pertowe” (*Erot. 47 Do Jagi wszystko, Pieśni 7 Do Zosie*), jagody „różane” (*Lut. 117 Smiech i płacz*), szyja bielsza „niż marmur, mleko, łabędź, perła, śnieg”, „mleczna” (*Lut. 45 O swej pannie, Lut. 149 Na traf*), piersi mają „nieba surowy kształt”, są białe i niczym „twarde jabłka” (*Lut. 46 Do teźże, Kan. 12 Jabłka*), ręka jest również „biała i śniegowa”, „biełusienka, śliczna, malusienka”, „gładka i ulana w mierze” (*Lut. 149 Na traf, Erot. 22 Kurant, Lut. 85 Do Jagnieszki*).

Obowiązkowa w poezji miłosnej idealizacja oczywiście prowadzi do tego, że jej wszystkie bohaterki są niemal identyczne. I bynajmniej nie jednakowym gustem krewniaków objaśniać należy takie oto deskrypcje w poezji Zbigniewa Morsztyna:

¹⁸ Por. Kotarska *Erotyk staropolski...*, s. 61n. Zob. także Taz *Poetyka popularnej liryki miłosnej XVII wieku w Polsce*, Gdańsk 1970, s. 62-63.

Szkice

Złoty jutrzeński promień. skoro tylko zoczy
Nieporównany z słońcem blask twoich warkoczy,
Zakryje się za chmurę, ale i słonecznych
Promieni światło gaśnie przy twych oczu wdzięcznych.
Lilije, róże, gdy się przy twarzy twej widzą,
Tamte bledną, a te się za swą farbę wstydzą.
Leci nazad do morza koral nie bez skargi
Na rumieński niż jego kolor twojej wargi.
Gładkiego alabastru nie tak okazałe
Struktury, nie tak jako twoje czoło białe.
I same nawet śniegi sadzami się stają,
Kiedy się z twoją śliczną szyją porównają,
Pod którą co zazdrosne kryją bawełnice,
Nie moja rzecz zachodzić w takie tajemnice,
(Z. Morsztyn, *Do jednej z aczej damy* w. 25-38)¹⁹

Jeśli pominąć hiperbole, odkrywamy ten sam „alfabet ciała”, te same wzory fizycznej urody i ten sam kod metaforyczny: złote warkocze, promienne oczy, różane policzki, koralowe usta, alabastrowe czoło, śnieżna szyja. Przed opisem piersi skromny i pobożny poeta się powstrzymał. Czyż nie podobna jest do wszystkich tych pańien i „nadobna Paskwalina”, jasnowłosa i czarnooka (podobałaby się Panu Podskarbiemu...), tym może jedynie się różniąca od wcześniej prezentowanych piękności, że... ma nos:

A wpród włos po ramionach płynął bursztynowy,
[...] Smukowniejsze czoło
Nad alabastr gładzony wydane wesoło
Brwi puszczyły, niebieskim równając się łukom
Od słońca odrażonym; oczy – dwiema krukcom,
[...]
Nos, w miarę pociągniony, jagody różane
Dzielił śliczną ideą, które – pomieszane
Na pół ze krwią i mlekiem – tym wdzięczności w sobie
Miały więcej, kiedy wstyd przyrumienił obie.
Usta, krwawsze nad koral, słodko się spojeły,
[...] Szyja z żadnym śniegiem
Tatarskim nie równała [...]
[...]
Pierś, zupełna i biała, na wierzch się dobywa
Kształtem dwu pomagranat, której część pokrywa

<http://rcin.org.pl>

¹⁹ Cyt. wg wyd.: Z. Morsztyn, *Muza domowa*, t. I-II, wyd. J. Dürr-Durski, Warszawa 1954.

Hanusiewicz Barokowy komplement

Subtelna bawelnica, a część do wpeł nagiej
Wydawa się na wymiot. Wszystkie by posagi
Ważyl kto Helenine z połowicą świata,
Żeby, co zazdrościwa kryje dalej szata,
Mógł przeniknąć!

(S. Twardowski, *Nadobna Paskwalina*, I w. 161-189)²⁰

Zarówno typ urody, jak i motywy alabastrowego czoła, różanych jagód, koralo-
wych ust, śnieżnej szyi, białej piersi o kształcie – tutaj – granatu, a nawet charakte-
rystyczne przemilczenie wszystkiego, co niżej – to schemat, od którego właściwie
nie ma ucieczki. Można go tylko, właśnie na wzór Samuela, „ożywić”, wprowadzić
w ruch, sprawić, by włosy mieniły się świetlnymi refleksami, by usta układały się
do pocałunków, a pierś wymykała się z gorsu.

Ideale urody kobiecej w poezji barokowej charakteryzowane są na tyle ogólnie,
że wydają się niemal niezmiennie w stosunku do wzorów renesansowych i średnio-
wiecznych, której to stabilności przecie – jak wiemy – nie potwierdzają sztuki
plastyczne, dające jakże różne obrazów średniowiecznych i barokowych piękności.
Jednym z najbardziej znanych normatywnych wizerunków urody kobiecej jest
opis Panny Płochej z trzynastowiecznego *Roman de la Rose*. Panna ma złote włosy,
delikatną pleć, jasne czoło, wygięte w łuk brwi, proporcjonalny i prosty nos, oczy
jak u sokoła, słodki oddech, twarz białą i zarumienioną, małe i pełne usta, dołek
w brodzie, proporcjonalną, długą szyję, gors białą jak świeży śnieg²¹. W literaturze
polskiej takie doskonałe obrazy niewieściego piękna spotykamy głównie w piś-
miennictwie religijnym, np. w tzw. Kazaniach Paterka i w *Rozmyślaniu przemyskim*.
Mają tu one głębsze, teologiczne i zarazem symboliczne uzasadnienie, lecz nie
można zaprzeczyć, że i one odzwierciedlają obowiązujące kanony fizycznego piękn-
a²². Także więc i opisywana przez Mistrza Paterka Maryja Panna jest „biała ru-
miona”, ma włosy „złotoczarne”, „cienkie”, „miękkie”, oczy czarne i – choć może się
to wydawać sprzeczne – jasne, czoło gładkie, brwi również czarne i „słuszne”, „war-
gi czerwone a niejako odpieszniałe”, podbródek „niejako na cztery grani, gdzie
szedł niejaki dołek przez pośr zadek”, szyję białą²³. Podobnie w *Rozmyślaniu prze-
myskim* pleć Dziewicy jest „z rumianości biała”, brwi czarne i „dobrze podniesio-
ne”, „wargi runione, nie mięsiste, ale malutko odstawione”, podbródek „malutko
pośród rozdzielon”, włosy „ruse albo żółte”, szyja „światła”. I tylko oczy są w tym

^{20/} Cyt. wg wyd.: S. Twardowski, *Nadobna Paskwalina*, wyd. J. Okoń, Wrocław 1980.

^{21/} Por. Wilhelm z Lorris, Jan z Meun, *Powieść o róży*, Wybór, tłum. i wstęp:
M. Frankowska-Terlecka, T. Giermak-Zielińska, Warszawa 1997, s. 60-61.

^{22/} Na ten temat zob. M. Hanusiewicz, *Ciało jako symbol w Kazaniach o Maryi Pannie Czystej
Jana z Szamotuł Paterka*, w: *Literatura i kultura polskiego średniowiecza. Człowiek wobec
świata znaków i symboli*, red. P. Buchwald-Pelcowa, J. Pelc, Warszawa 1995, s. 207-221.

^{23/} Cyt. wg wyd.: *Cały świat nie pomieściłby ksiąg. Staropolskie opowieści i przekazy apokryficzne*,
wyd. W.R. Rzepka, W. Wydra, wstęp M. Adamczyk, Warszawa-Poznań 1996, s. 134-135.

Szkice

opisie nie czarne (czarne są oczywiście źrenice), lecz „jakoby drogiego ijacyntka takiego kamienia barwa <...> albo zafirowa”²⁴.

Wypreparowany z kontekstowych uwikłań opis ciała w literaturze religijnej może nasuwać nieodparte skojarzenia z opisem powabów cielesnych w poezji erotycznej. Różnice wydają się tu jednak ważniejsze od podobieństw; te ostatnie można sprowadzić głównie do samego schematu opisu kolejno wszystkich członków od góry do dołu i do dość ogólnego upodobania do bieli i czerwieni. Dla twórców literatury religijnej *descriptio corporis* jest nasycone symbolicznie, ciało nie tylko wygląda, ale i znaczy – zaświadcza o cnotach, walorach serca i umysłu²⁵. Zresztą i sam schemat opisu i pochwały członków ciała jest w literaturze, a zwłaszcza w poezji religijnej najczęściej pochodzenia biblijnego, nawiązuje do pochwały ciała Oblubienicy i Oblubieńca z Pieśni nad Pieśniami. Ciekawe, że w poezji miłosnej, nawet tej opiewającej świętą miłość małżeńską, tradycja Salomonowego epitalamium nigdy w zasadzie nie jest wykorzystywana; Pieśń nad Pieśniami pozostaje zarezerwowana dla literatury mówiącej o oblubieńczym związku duszy z Bogiem, a jeśli w ogóle aktywowana bywa w szeroko rozumianej erotyce staropolskiej tradycja biblijna, to jest to jedynie *Pieśń o męźnej niewieście* z Księgi Przysłów.

W poezji miłosnej operującej schematem opisu ciała mniej chodzi o sam opis, a bardziej o hiperbolę blasku czy barwy – stąd tak duża tu frekwencja metafor wykorzystujących obrazy klejnotów, choć przecież nie wszystkich; uprzywilejowane są czerwone rubiny i korale, białe perły, alabaster, kość słoniowa, złoto, czasem bursztyn²⁶. Można by zaryzykować nawet twierdzenie, że tam, gdzie pojawiają się w portrecie damy inne klejnoty, tam mamy do czynienia ze swoistą stylistyczną i metaforyczną kontaminacją, z łączeniem się hiperbolicznej metaforyki właściwej poezji erotycznej z symboliką kamieni szlachetnych typową dla literatury religijnej. Wyrazisty przykład takiego zjawiska wskazała J. Kotarska w *Macieja Kazimierza Sarbiewskiego Panegiryku Annie Radziwiłłowej, kasztelanowej trockiej księżnej na Nieświeżu* (III, 9), gdzie kreteńskie korale i blask indyjskich szmaragdów są jedynie kontrastowym tłem dla światła cnót pobożnej adresatki²⁷. Podobnie bywa jednak także u innych, późniejszych poetów. Ułożony przez Wacława Potockiego komplement *Do damy herbu Gryf* wydaje się tego dobrym przykładem:

Śliczna twoja uroda, aniele przymioty,
Szyja w perły toczona, warkocz szczerzłoty,

^{24/} Tamże, s. 152-153.

^{25/} M. Hanusiewicz, *Święte i zmysłowe w poezji religijnej polskiego baroku*, Lublin 1998, s. 244-270.

^{26/} Na temat metaforyki klejnotów i kamieni szlachetnych w poezji staropolskiej zob. J. Kotarska, „Nad blask brylantów, pereł miganie”. *Wśród symboli szlachetnych kamieni i klejnotów*, w: *Taž Theatrum mundi. Ze studiów nad poezją staropolską*, Gdańsk 1998, s. 153-178.

^{27/} Tamże, s. 171-172.

Hanusiewicz Barokowy komplement

Palce pełne smaragdów, twej czystości świadki,
Usta przejdą korale, oczy dwa gagatki,
Wypogodzone czoło – szafirowe nieba;
A cóż, kiedy to wszystko oczyma kraść trzeba.

(Poczet herbów. Herby szlacheckie 72 Do damy herbu Gryf w. 7-12)²⁸

W zacytowanym fragmencie dostrzec można zarówno motywy obrazowe mające wartość – by tak rzec – plastyczną i zarazem nobilitującą (perły, złoto, korale, gagatki), jak i motywy symboliczne, od razu tu zresztą interpretowane, a więc szmaragdy i szafiry. Szmaragdy to – jak pisał już Albert Wielki, bliżej zaś czasów Potockiego nawet Benedykt Chmielowski – kamienie probiercze czystości; tylko w rękach osób wstrzemięźliwych zachowują swoją właściwą barwę i blask, a nawet czynią czystszyimi myśli noszących je ludzi²⁹. Nic zatem dziwnego, że i u „damy herbu Gryf” są to „czystości świadki”. Nie należy także sądzić, by dama miała błękitne czoło; jest ono szafirowe tylko dlatego, że szafir – i o tym również pisał Albert Wielki – jest właśnie symbolicznym kolorem nieba, umacnia w czystości, a serca ludzkie kieruje ku Bogu³⁰. Dama jest zatem tyleż piękna, ile świątobliwa – i taki jest rzeczywisty sens zaproponowanej przez Potockiego deskrypcji.

Nie sposób nie zauważyć, że w poezji miłosnej *descriptio corporis* jest, może wbrew oczekiwaniom, stosunkowo najmniej szczegółowa; sam opis wydaje się tu mniej istotny niż pochwała, tej zaś służą głównie metafory i hiperbole. Stają się one bardziej zróżnicowane w tych utworach, które najwyraźniej zbliżają się do typowego *le blason* i są laudacją jednej, wybranej części ciała damy. W stosunkowo niewielkim stopniu dotyczy to tak częstych przecież w poezji staropolskiej utworów opiewających oczy; u samego Jana Andrzeja Morsztyna oczy damy stają się osobnym tematem kilku wierszy (np. *Lut. 36 Oczy wojenne, Pieśni 2 Oczy, Pieśni 3 Do oczu*), owszem, apostroficznych, a także nie stroniących od powtórzeń i paralelizmów, nie mających jednak struktury „definicyjnej”, deskryptywnej. Ja liryczne w dwornych frazach wiedzie tu raczej spór z oczami srogimi, okrutnymi, nielitościwymi, o których trudno nawet powiedzieć, czy są piękne. To pochwała *à rebours*, realizowana przez przewrotną przyganę, i tylko z rzadka, czytając te lub inne wiersze, możemy się dowiedzieć, że „oczy są słońca” i że „złożone z płomienia”. Więcej elementu laudacyjno-deskryptywnego znajdziemy na przykład w pochwalce włosów Jagi z utworu *Na włosy (Erotyki 39)*:

^{28/} Cyt. wg wyd.: W. Potocki, *Dzieła*, t. III, oprac. L. Kukulski, Warszawa 1987. Na ten utwór zwróciła mi uwagę Pani Małgorzata Zwolińska, przygotowująca pod moim kierunkiem rozprawę doktorską na temat erotyki w poezji Wacława Potockiego.

^{29/} Zob. Albertus Magnus *Mineralium libri quinque*, w: *Opera omnia*, vol. V, éd. A. Borgnet, Parisii 1890, s. 45. Zob. także B. Chmielowski *Nowe Ateny albo Akademia wszelkiej sciency petna [...] wybór i oprac. M. i J. J. Lipski*, Kraków 1968, s. 321-333.

^{30/} Albertus Magnus *Mineralium...*, s. 44.

Szkice

[...] i długie były,
I bez żelaza same się toczyły.
Tak cienkie przy tym, że ich z ręki drzeniem
Służebna panna dzieliła grzebieniem;
Nie żółte jak wosk, nie czarne też zgoła,
Ale jak z złotem zmieszana więc smoła.

(w. 3-8)

Zółto-czarne, cienkie włosy mogą się wydać reliktem dawnych kanonów urody, a są po prostu elementem nieśmiertelnie konwencjonalnego literackiego portretu, tu ożywionego przez na wpół żartobliwe (boć to przecie włosy mało „literackiej” Jagi) reminiscencje mitologiczne.

Ciekawe, że może najbardziej wyraziste, a przy tym najsilniej deskryptywne erotyczne *les blasons* w literaturze staropolskiej nie wyszły spod pióra francusko-włoskiego Morsztyna, barokowego mistrza komplementu, lecz pojawiły się już u schyłku epoki. Mowa o trzech, nie mających zresztą ze sobą genetycznego związku, poemacikach wysławiających piersi niewieście. Najwcześniejszy z nich, *O piersiach białogłowskich*, jest Morsztynowi współczesny, pozostałe dwa jednak – *Jedyna inamoratów kontenteca* [...] i *Opisanie piersi* – wydają się o kilkadziesiąt lat późniejsze. Ten ostatni utwór, przedrukowany w 1777 r. w „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych”, budził jeszcze zainteresowanie oświeconych, dziś bywa traktowany jako przejaw literackiego rokoka, stylistycznie zaś i gatunkowo zdaje się niesłychanie bliski właśnie późnorennesansowym *les blasons*³¹.

Złożony w czternastu sestynach poemacik *O piersiach białogłowskich* utrzymany jest, na wzór zachodnioeuropejskich utworów tego typu, w podniosłej stylistyce i podobnie jak większość z nich ma charakter apostroficzny i peryfrastyczny; „piersi białogłowskie” to „niewinni więźniowie”, „dwie wyspy”, „dwa kopce”, „dwa kola”, „prawdziwe lampy”, „dwoiste miechy”, „dwaj bracia”, „dwie pierzynki”, „jabłka”, „pagórki”. Demonstracją wirtuozerii autora komplementu ma być takie eksponowanie tych określeń, że każde staje się ośrodkiem jakiejś spójnej partii tekstu i sednem konceptystycznego obrazu, tak by całość mogła być sekwencją tychże, np.:

³¹ Współcześnie po raz pierwszy utwór opublikowany został przez Cz. Hernasa w artykule *Wśród rękopisów saskich początków*, „Pamiętnik Literacki” 44: 1953 z. 3-4, s. 238-251. Krytyczną edycję tego tekstu, opatrzonego tytułem *Opisanie piersi*, oraz poematu *O piersiach białogłowskich* ogłosił R. Grześkowiak, *Dwa anonimowe poematy o piersiach z XVII i XVIII w.*, „Barok. Historia – Literatura – Sztuka” 6: 1999 z. 2 (12), s. 202-217. Stąd będą pochodzić wszelkie cytaty z tych utworów. *Opisanie piersi* łączył z estetyką rokokową Marek Prejs w referacie „*Pochwała piersi*” i *problem rokoka na przełomie XVII i XVIII wieku*, wygłoszonym podczas zorganizowanej przez KUL i IBL PAN konferencji *Od Potockiego do Komarskiego* z cyklu *Kolokwia staropolskie* w Kazimierzu nad Wisłą 23-25 września 1999 roku.

Hanusiewicz Barokowy komplement

Prawdziwe lampy, które od pochodnie
Kupidynowej ustawnie goreją,
A każdy człowiek niechaj wie dowodnie,
Ze choć się na wierzch pokazać nie śmieją,
W mlecznym oleju rubinowe knoty
Nieugaszony ogień mają cnoty.

(*O piersiach białogłowskich strofa 7*)

Także i w tym wypadku pochwała jest częściowo „odwrócona”, związana z narzekaniem na okrucieństwo „dziewki”, która tak piękne piersi więzi i ukrywa, a na domiar złego – oddycha, tak że ich nieznaczne ruchy wpędzają w „nieuchronne więzienie” zapatrzonych wielbicieli. Informacja o znajdujących uznanie w oczach poety kanonach urody jest raczej zdawkowa: piersi są białe, „osobno jeden od drugiego siedzi”, są miękkie. Z osiemnastowiecznego *Opisania piersi*, złożonego z dziesięciu oktaw, dowiadujemy się jeszcze mniej: piersi są miękkie i białe. W najslabszym i najdłuższym ze wspomnianych utworów, czyli w *Jedyniej inamoratów kontentecy*, pochodzącej również z czasów saskich, a obejmującej aż trzydzieści cztery oktawy, poeta bardzo zabiega o podniosłość swej hiperbolicznej laudacji – piersi są „napelnione miodem”, „dla oka [...] wypukłe” i „bialosmukłe”, są niczym „miluchno nadęty gołąbek”. Ale wśród nieco wymyślnych określeń jest też miejsce na bardziej konkretne charakterystyki:

Ale mi dziwno, kto te między wami
Tak doskonale uczynił podziały,
Ze was lokował właśnie przed oczyma
I rów uczynił jakby między wały.

(*Jedyna inamoratów kontenteca*, strofa XXII)³²

O związku polskich utworów z *les blasons* decyduje, obok tematyki, przede wszystkim struktura oparta na paralelnych apostrofach, repetycjach, conceptach, najkunsztowniej powtórzona bodaj w *Opisaniu piersi*:

[...]
Szczęśliwe gorsy, koronki, łańcuszki,
Szczęśliwe wstążki, palatynki one,
[...]
Czyście figury Ziemie Obiecanej,

^{32/} Utwór *Jedyna inamoratów kontenteca* podał do druku R. Grześkowiak w artykule *Poeta i piersi. „Jedyna inamoratów kontenteca [...] piersi” – anonimowy poemat z XVIII w. „Morze zjawisk. Pismo Wydziału Filologiczno-Historycznego Uniwersytetu Gdańskiego” 2/3: 2003, s. 7-24.*

Szkice

Co słodszy nad miód kanarem słyńiecie?

M l i c z n y c h n e k t a r ó w ż y w e d w i e f o n t n y

M l i c z n y m k o l o r e m ś l i c z n i e j a ś n i e j e c i e ,

Ja do was wzdycham jak tułacz zbłąkany.

Czy może-ż co być milszego na świecie?

[...]

(*Opisanie piersi*, strofa VII, VIII)

Wydawca polskich barokowych poematów o piersiach, objaśniając znaczące podobieństwa między nimi, stwierdza, że „zależność tę tłumaczyć należy nie tyle nawiązaniem do siebie nawzajem, co wspólnym obcojęzycznym wzorem”³³. Związek polega jedynie na wspólnocie kilku konceptów, różnice wydają się znacznie istotniejsze, i pewnie jeśli można mówić o jakimś wzorze, to raczej byłaby to cała rodzina *les blasons* opiewających piersi. Nie ma wątpliwości, że żaden z poetów nie tłumaczy Marota, choć przecież *Opisanie piersi* towarzyszy, jak w wypadku *Le beau tétin*, niemal klasyczne *le contreblason* opatrzone tytułem *Respons*. Obecne u Marota porównania piersi do śnieżnobiałego atlasu („*Tétin de satin blanc tout neuf...*”) i kości słoniowej („... *petite boule d'Ivoire...*”) pojawiają się we wszystkich niemal utworach erotycznych operujących schematem *descriptio corporis* i nie są bynajmniej wynalazkiem francuskiego poety; nie od niego pochodzi też ideał piersi twardych (w polskich poematach raczej nie wspomina się o tym), średniej wielkości, wzajemnie od siebie oddalonych („*Tétin dur [...]/, Tétin gauche, Tétin mignon/ Toujours loin de son compaignon/ [...] JO Tétin, ne grand, ne petit...*”). Jeszcze przed Marotem ten model fizycznego piękna był obowiązującym kanonem, o czym może świadczyć choćby taki oto fragment poematu Gratiena du Ponta:

Tes tetins sont: blancs, rondz comme une pomme,

Sy durs et fermes: que jamays en veitt homme,

Loing lung de laultre: je diz a brief languaige

Certes ung palm: encores dadvantaige

(*La beaulte que femme doit avoir. Les controverses des sexes masculin et feminin*)³⁴

Można się zastanawiać, czy w poematach polskich, późnobarokowych przecież, nie mamy do czynienia z pewną subtelną a znaczącą zmianą względem wzorów zachodnich; opiewane przez poetów biusty Sarmatek zdają się mniej dziewczęce, a bardziej niewieście, obfite i „mleczne”, podczas gdy sławne *Le beau tétin* dopiero w poincie kryło obraz chwili, w której pierś bohaterki „wypełni się mlekiem”. Inne jednak cechy ideału zdają się wieczne.

Czy to swoista nuda idealizujących laudacji wygenerowała modę na *les contreblasons*, towarzyszącą przecież od początku poetyckim komplementom Marota i jego naśladowców? I tu także, w większym może nawet stopniu niż w wypadku *les blasons* anatomicznych, odegrała rolę tradycja średniowieczna, zarówno gdy chodzi

³³ Grzeszkowiak *Dwa anonimowe poematy o piersiach...*, s. 205.

³⁴ Cyt. za: A. Saunders *The sixteenth-Century...*, s. 55.

Hanusiewicz Barokowy komplement

o zasoby obrazowe, jak i o ton mizoginiczny, inspirujący „przygany” różnym szpetnym członkom niewieścim. Najbardziej znane portrety kobiet starych i brzydkich to te, które pochodzą od Franciszka Villona, choć pamiętać należy również o starożytnych, takich jak „zoomorficzny portret” kobiety w epigramacie Marcjalisa „*Cum tibi trecenti...*” (III, 93). Mizoginizm, którego ukryty puls odnajdujemy w całej niemal kulturze dawnej, każący traktować kobietę jak naczynie nieczystości i źródło zła, z pewnością ułatwiał kojarzenie moralnej ohydy z fizyczną brzydotą, o czym zdają się świadczyć rozmaite ryciny pochodzące już z czasów nowożytnych³⁵. Marotowskie *le contreblason*, nie mające przecież wymowy mizoginicznej i służące raczej literackiej zabawie, naśladowane było nie tylko przez twórców erotyków, takich jak Jean Rus czy Peletier du Mans, lecz także przez zaprzyętego wroga Marota, Charlesa de la Huetterie, który sięgnął właśnie do owej tradycji mizoginicznej i pisywał *les contreblasons* dla celów moralistycznych, by wstrząsnąć wyobraźnią czytelnika i raz jeszcze uświadomić mu, jaką marnością jest kobieta.

Poetów renesansowych i barokowych do konstruowania antykomplementów pod adresem różnych dam inspirowała jednak nie tylko moda na *les contreblasons*, lecz także niechętnie idealizacji nurty antypertrarkistowskie i antyplatońskie, wreszcie marinizm, w którym mieszczą się erotyki poświęcone powabowi kobiet, starych, brzydkich, ułomnych, białych, kaszlących, szczerbatych...³⁶ Należy podkreślić wszakże istotną różnicę – intencja marinistów nie jest satyryczna, można by tu raczej mówić o manifestacji estetycznej perwersji, bo przecież *Bellissima donna cui manca un dente* Bernarda Moranda jest wciąż przecież *bellissima*, a efektowna szczerba w jej „zębach z kości słoniowej” jest jedynie przyjaznym schronieniem dla zbląkanego serca, które w każdej innej części nadobnego ciała trafia tylko na „twarde diamenty”.

Staropolskie przygany szpetnym damom pozostają jedynie estetycznymi i obrazowymi korelatami „prawdziwych” erotyków i raczej rzadko pobrzmiwają perwersyjnym tonem marinistycznym. Ciekawe zresztą, że gdy Jan Andrzej Morsztyn pisze dworny, ale i dwuznaczny komplement dla Jadwisi *Na koszulę brudną* (*Lutnia* 61), na pozór bardzo marinistyczny w tonie, to właśnie w tym momencie dokładnie tłumaczy wiersz Vincenta Voiture’a *Stances à une demoiselle qui avait les manches de sa chemise retroussées et sales*. W poezji staropolskiej na ogół naganą jest naganą i jeśli czasem przybiera maskę erotyku – jak na przykład w wierszu również Morsztyna *Na brodę jednej paniej* (*Lutnia* 59) – to tylko na prawach aż nadto czytelnej paro-

^{35/} Zob. np. H. Dziechcińska *Kobieta w życiu i literaturze XVI i XVII wieku*, Warszawa 2001, s. 14-18.

^{36/} Zob. np. L. Felici *Introduzione*, w: *Poesia italiana del Seicento*, wyd. L. Felici, Edizione Garzanti 1978, s. XXIII n. Zob. także utwory zebrane w części *Marino e marinisti* tej antologii. Na temat antypertrarkizmu i antyplatonizmu zob. J. Kotarska *Antypertrarkizm w poezji staropolskiej. Rekonesans*, w: *Literatura staropolska i jej związki europejskie*, red. J. Pelc, Wrocław 1973; D. Gostyńska *Poeta, paradoksy i panny*, w: *Czytanie Jana Andrzeja Morsztyna*, red. D. Gostyńska, A. Karpiński, Wrocław 2000, s. 77-85.

Szkice

dii lub właśnie – by znów przywołać tradycję Marota – demonstracji kunsztu. Więcej nawet: to demonstracja władzy nad wizerunkiem, który nie tyle jest zapisem jakiegokolwiek zewnętrznej rzeczywistości fizycznej, ile właśnie staje się dominium „wytwórcy i dystrybutora” komplementów. Poeta to kapryśny monarcha; w jego mocy jest uczynić defekt urody jej przymiotem – w jego mocy jest też zaprzeczyć wszystkiemu. Rzeczywistość nie ma żadnej władzy nad poezją; czyż nie o tym mówi sławny *Niestatek* (*Lutnia* 83)?

Oczy są ogień, czoło jest zwierciadłem,
Włos złotem, perłą zęb, płeć mlekiem zsiadłem,
Usta koralem, purpurą jagody,
Póki mi, panno, dotrzymujesz zgody.
Jak się zwadzimy – jagody są trądem,
Usta czeluścią, płeć blejwasem bladym,
Zęb szkapią kością, włosy pajęczyną,
Czoło maglownią, a oczy perzyną.

W obu częściach utworu chodzi bynajmniej nie o adresatkę, lecz o swobodną zmienność konwencji, zabawę, malowniczość wreszcie. U Morsztyna wiele znajdziemy obrazów brzydoty, groteskowo przerysowanej, komicznej, plastycznie – rzec można – bardzo bogatej, i warto zauważyć, że te wizerunki są zwykle jego własnym dziełem i próżno w nich szukać literackich pożyczek. Ale też i wyraz przewrotnej satysfakcji tak typowej dla kontrblasonicznych konstrukcji znajdujemy u innych poetów, na przykład we wspomnianym *Responsie*, dołączonym do *Opisania piersi*, choć przyznać trzeba, że ten zaledwie trzyoktawowy utwór wydaje się mniej udany niż poprzedzająca go laudacja. Brutalne, mizoginiczne w tonie, a dydaktyczne w intencji wiersze o brzydocie kobiet znajdziemy między fraszkami Wacława Potockiego (np. *Baba w kominie*, *Baba z wąsami*) i w ogóle w „niskiej” epigramatyce barokowej. Nic ich już jednak nie łączy z poetyką barokowego komplementu.