

Piotr Sobolczyk

HOMOEROTYCZNY BAROK?

Wokół dwóch wierszy Villamediany¹

Próżno szukać w twórczości księcia de Villamediana bezpośrednich wyznań, a choćby i śladowych, ale czytelnych znaków homoseksualności. W czasie, kiedy Gregorio Marañón pisał swój esej o Don Juanie, w którym uznał Villamedianę za prototyp legendarnej figury, a więc w okolicy roku 1940, odkrycie sekretnych archiwów z m.in. dokumentacją procesu przeciwko „tajnemu stowarzyszeniu sodomitów” pod wodzą Villamediany właśnie, było bardzo świeże. Z drugiej strony nie jest też tak, że językowi hiszpańskiemu brakowało pojęć czy słów na określenie takich czynów bądź też, że aluzje mitologiczne czy szerzej antyczne zatarły się i przesublimowały w pamięci epoki. Najwięcej dowodów dostarcza obficie tryskający drugi, pół-oficjalny nurt poezji starohiszpańskiej, wiersze pisane często przez największych, przepisywane i posyłane w listach, raz ludyczne, raz mocno obsceniczne. (Nawiasem mówiąc, odnoszę wrażenie, że w porównaniu z poezją polską jest tych wierszy znacznie więcej i że znacznie żywiej uczestniczyły w kulturalnym krwioobieg; ale może to być wrażenie mylne – może to współczesni Hiszpanie wydobywają tę poezję, wydają całe ogromne jej antologie², a także wplatają do antologii poezji epoki obok

¹ Badania zostały sfinansowane ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych w ramach finansowania stażu po uzyskaniu stopnia naukowego doktora na podstawie decyzji numer DEC-2012/04/S/HS2/00561.

² W 1519 r. w Walencji ukazała się antologia *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, obejmująca jednak czasy przedmanierystyczne i przedbarokowe. Posługując się antologią wydaną pierwszy raz w 1975 i kilkakrotnie wznawianą: P. Alzicu, R. Jammes, Y. Lissorgues, *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona 2000. Pod numerem 30. w sekcji *Ogród Wenery* znajduje się sonet eksplicytnie lesbijski, rzecz rzadko spotykana (w moim przekładzie inc. *Dziewczyzna w spódnice w spódnice dziewczynie...*). Ciekawy problem przedstawia zamieszczony tamże *villancico* o miłości podmiotu do brata zakonnego (Brata Antoniego), najzupełniej fizycznej (inc. *No me le digáis mal...*, s. 106–107). Wydawcy podają, że tradycja opisywania miłości kobiet do braci zakonnych była silna i cytują kilka innych przykładów. Rzecz w tym, że żadne słowo w rzeczonym *villancico* nie sugeruje, jakiej płci jest podmiot! Jedyną sugestią mógłby być zwrot do matki („matko, nie mów nic przeciwko Bratu Antoniemu”), gdyby pewne było – a chyba nie jest – że jest to konwencja zwracania się wyłącznie córek do matek. Krótko mówiąc, to arbitralna heteronorma decyduje o kwalifikacji tego wyznania jako kobiety do mężczyzny, ale to może być – nieprzypadkowe! – *trompe l'oeil!* W tejże antologii pod numerem 121 znajduje się przełożony przeze mnie sonet o sodomicie z wielkim członkiem leżącym w trumnie (inc. *Tu z gomorskiego nasienia...*), którego krzywdą wzrusza się Wenus (w moim przekładzie – dla rymu – Afrodyta) i... jego całego zmienia w „członek nasienny” (to znaczy, bodajże, wysmarowany), co homonimicznie oznacza także „brukiew” czy „rzepę” (*nabo semental*) – co w moim przekładzie jest „gruchą”. Na koniec chcę przypomnieć, że dekadę wcześniej włączyłem swój przekład jednego z takich wierszy – sonetu o inc. *Czego chcecie ode mnie panie? – Dzieweczko, wychędożyć... – w moje Opowieści obrzydliwe* (Toruń 2003, s. 87–88),

poezji „oficjalnej”, gdy w Polsce wiersze takie wciąż błakają się po marginesach edycji i antologii, sprawiając wrażenie białych w swej lubieżności kruków). Tak więc sonet, którego autorstwo przez lata nie było pewne, a który, jak powiada edytor antologii poezji *siglo de oro*, wydanej w serii przypominającej polską „beenkę”, należał do najczęściej odpisywanych i krążących w setkach manuskryptów w swoim czasie, ostatecznie uznany za plód ciętego pióra Quevedo, dowodzi, że już w XVII-wiecznym kastylijskim pojawiło się określenie, które do polszczyzny Gombrowicz przeschczepił: *puto* na określenie „sodomczyka”. Chodzi o sonet Quevedo o pierdzie, który – w moim przekładzie – zostaje określony konceptystycznie jako „słowik pedałów”³. (Uznałem, że nie mogę użyć staropolskich „sodomita” czy „sodomczyk”, bo Quevedo wyraźnie unika odwołania do biblijnego mitu, choć hiszpańszczyzna takie słowa miała na podobieństwo także; znów „samcołożnik” czy „samcolubnik” są i za długie, i zbyt „neutralne”; tak więc ahistorycznie – trudno – „pedał”).

Także i w polskiej kulturze podobna dwu- a może i trójnurtowość może – powinna – wpłynąć na *queerowe* przewartościowanie obrazu epoki. W naszym wypadku epoką tą jest romantyzm. Po lekturze obscenów Aleksandra Fredry, a szczególnie *Baśni o trzech braciach i królownie* (znanej powszechnie jako *Baśń o księżniczce Pizdolonie*), gdzie o trzecim bracie powiada się, *Że nie udał się niewiastom, / Dawaj dupy pederastom*, wiemy już, że w epoce nie tylko dostrzegano zjawisko, ale i funkcjonowały na nie słowa; słowa, których próżno szukać w pierwszym (romantycznym) nurcie epoki, czy także drugim (reprezentowanym przez oficjalną twórczość Fredry). Dzięki temu jednak możemy zweryfikować nasze utrwalone kulturowe mityzacje i sublimacje zarówno drugiego, jak i pierwszego nurtu: kiedy czytamy w *Dożywociu* Fredry ciągnące się przez kilka kwestii perseweracje słów „fiut” i „kutas” („Fiut! Filipku, serce moje – / Tak jest, tak, fiut! Wielka strata!; oraz: Wszakżem czapkę dał z kutasem [...] Ale kutas!... [...] Ale kutas!... [...] Ale kutas, kutas, bratku... / FILIP Cóż, u diabła, z tym kutasem!...”⁴), nie musimy czuć się już

³ Tekst oryginalny i komentarze edytora: *Antología de la poesía española del siglo de oro (siglos XVI–XVII)*, red. P. Jauralde Pou, Madrid 1999, s. 304–305. Komentator dodaje, że sonet ten podąża za „tradycją antyczną i z pewnością niewynalezioną w Hiszpanii” (czytaj: „pierzdzieli” wiersze już Rzymianie), a także, że „barokowy system wartości jest zupełnie inny od naszego tyłcz w zakresie »intymności«, jak i »wstydu«”. *Puto* pojawia się także w przełożonym przeze mnie satyrycznym wierszowanym epitafium poświęconym pewnemu Włochowi „bardzo oddanemu złemu występ-kowi tak jak i inni z jego włoskiego narodu” (sodomii). W tym wypadku *puto* przełożyłem konceptystycznie jako „pociotek Sodomy”. Wiersz znajduje się w cytowanej antologii Alzicu et al., s. 239–240. W tej samej antologii (s. 250–251, nr 129) znajduje się wiersz *A un puto*, czyli *Do pedala*, przypisywany Góngorze, co nie jest jednak potwierdzone. Podobnie jak nie jest potwierdzona hipoteza, że Góngora – jak i jego przyjaciel Villamediana – był homoseksualny; a takie hipotezy stawiano także w odniesieniu do Cervantesa – wszyscy ci trzech pisarze brylują w manierystycznych wieloznacznościach i *espejismos*. Ten wiersz jest o tyle ciekawy, że przedstawia rzeczzonego „pedala” przed sądem za jego zachowania, ale z ostatniej strofy wynika, że sędzia może go wypuścić, co oznacza, że nie zawsze wszystkich *putos* wieszano czy palono na stosie (w Hiszpanii ta pierwsza kara była preferowana).

⁴ A. Fredro, *Dożywocie*, opr. M. Inglot, Wrocław 1981, s. 5 i 10. Sądzę, że należy te gry słów uznać za przejaw poetyki *homoerotic because homophonic*, o której piszę w eseju o manieryzmie.

jak uczniacy z gimnazjum, którzy rechoczą⁵, bo „nie wiedzą”, że „kutas” to był „tak naprawdę” szlachecki pas; owszem, był, ale i naonczas miał już erotyczne znaczenie, którym hrabia ewidentnie – i homoerotycznie! – się tu bawi. W konsekwencji trudna do utrzymania wydaje się teza, że tak zwane „romantyczne przyjaźnie”⁶ między osobami tej samej płci – przykładami Krasiński i Reeve, Krasiński i Słowacki – z pewnością były „czyste”, to tylko afektowany język epoki nazywał tak przyjaźń, nie pożądanie, na które wówczas języka nie było.

Wróćmy po tej dygresji do hiszpańskiego baroku. Czy w związku z dwudziestowiecznymi odkryciami biograficznymi da się skutecznie przeprowadzić *queerową* „lekturę retroaktywną” znanych wierszy Villamediany i nadpisać nad ich domniemywaną przez wieki „uniwersalnością” (tak bowiem zwykle ludzie określają mit heteroseksualny w narracjach miłosnych) aluzje, sekretne kody, tajne znaki, homoerotyczne ślady? Mam na myśli operację interpretacyjną podobną do ćwiczenia, które chętnie przeprowadzałem ze studentami na zajęciach jakkolwiek ocierających się o teorię literatury, dążąc do wykazania, jak istotna dla studiów feministycznych, genderowych, gejowsko-lesbijskich i *last not least queerowych* jest wiedza biograficzna: mianowicie, zakładając, że wiedza biograficzna o Hansie Christianie Andersenie nie jest na tyle upowszechniona, czytałem ze studentami baśni o brzydkim kaczątku, którą następnie komentowali zwykle – jak można sobie wyobrazić – w „uniwersalistycznym” kluczu (niezrozumiana jednostka, piękno jest relatywne, ogólnie pojmowana marginalizacja i wykluczenia itp.). Wówczas z podręcznego warsztatu optycznego wyciągałem mocną soczewkę – informowałem o homoseksualności Andersena – i nagle znana bajka, jakże prosto, zmieniała się w alegorię homoseksualności.

W swoim eseju o manieryzmie i *queer* zasugerowałem, że ta druga estetyka, ale i sposób myślenia, przynależą do tej pierwszej kategorii, gdy traktujemy ją nie historycznie (jako czas bądź prąd pomiędzy renesansem i barokiem), a transhistorycznie.⁷ Ale też, oczywiście, nie wyklucza to tego, aby wiele tekstów czy obrazów historycznego manieryzmu i/lub baroku (estetyki te wszak nierzadko trudno dokładnie odróżnić...) odczytać właśnie homoerotycznie, *queerowo*⁸. Opisany wyżej eksperyment „soczewkowy”, lektura „retroaktywna”, odpowiada temu, co

⁵ Dowcip polega na tym, że najczęściej to „ciotki literatury” – ale nie te homoerotyczne ciotki, chyba że te sublimacyjne ciotki, to wówczas i homoerotyczne również – nie nadążają za samymi pisarzami, lubującymi się w sztubackich żartach. Wywołałem ducha Gombrowicza, a mógłbym Jarry’ego, ale, aby pozostać geograficznie we właściwym miejscu: wielki Quevedo pisze żartobliwy wiersz o nosie i Owidiuszu, bawiąc się „jak sztubak” grą słów „Naso-nos”.

⁶ Klasycznym opracowaniem na ten temat, ukazującym, jak „romantyczna przyjaźń” między kobietami skutecznie służyła jako „szafa” dla lesbianizmu, jest książka Lillian Faderman, *Surpassing the Love of Men: Romantic Friendship and Love Between Women from Renaissance to the Present*, New York 1981.

⁷ P. Sobolczyk, *Manieryzm, „poetyka” queer i subwersje mitów*, „Teksty Drugie” 2013 nr 5, s. 96.

⁸ Tak też czyni G.R. Hocke, *Świat jako labirynt. Maniera i mania w sztuce europejskiej w latach 1520–1650 i współcześnie*, przeł. M. Szalsza, Gdańsk 2003, za którym po części podążam w cytowanym wyżej eseju.

opisałem jako *queerową* „lekturę z ukosa”, a jednocześnie znanej z malarstwa manierystycznego technice anamorfozy (czy także późniejszej techniki *trompe l'oeil*). Dorzućmy tu jeszcze jeden trop: Marañon, czy to pisząc o archetypie Don Juana, czy o Villamedianie, używa parokrotnie słowa „espejismo”⁹. Oznacza ono „złudzenie optyczne”, „fatamorganę”, „iluzję umysłu”, a pochodzi od słowa „espejo”, oznaczającego „zwierciadło” czy „lustro”; odpowiada to jednej z technik anamorfozy (tzw. lustrzanej czy katoptrycznej).

Kiedy przystępowałem do wyboru wierszy Villamediany do przekładu na polski, nie kierowałem się ani chęcią dopasowania tych tekstów do eseju Marañoña, ani ukazania „barokowego poety homoerotycznego”. Ze wzmiankowanej już wyżej antologii Pabla Jauralde Pou¹⁰ wybrałem z siedmiu wierszy Villamediany dwa, chcąc pokazać poetę zarówno jako „poważnego sonecistę”, jak i satyrycznego i obscenicznego conceptystę¹¹, zgodnie z zarysowaną wyżej dwunurtowością poezji starohispańskiej. Uświadomiłem sobie jednak, że czytelnik tych przekładów – już po lekturze eseju Marañoña – może sam dopatrzeć się czy nadpisać owe homoerotyczne treści. „Teraz już wszystko jasne!”. Tym zaś, którzy w takich anamorfozach są mało biegli, podpowiem kilka tropów.

Sonet *Oh cuánto dice en su favor quien calla... / Och, jakże milczący swą zastugę stawi mową* uchodzi za jeden z najwspanialszych wierszy miłosnych w poezji hispańskiej. Mimo to Villamediana nie cieszy się taką pośmiertną sławą poetycką jak Quevedo i Góngora, obaj wyrazistsi w stylu; ten pierwszy mnożący błyskotliwe i bardzo racjonalne koncepty, ten drugi łamiący składnię hiperbatonami, peryfrazami, wtrąceniami i sztucznym szykiem zdania a także obfitością wyszukanych aluzji antycznych; Villamediana jest znakomity i perfekcyjnie wypracowany, lecz jakby brakło mu osobistego stempla stylistycznego. Czytanie tego sonetu może stać się prawdziwą „grą luster”, wspomnianym *espejismo*. Edytor antologii prosi więc, by nie pominąć lektury autotematycznej, wypowiedzi o warsztacie poetyckim i możliwościach języka. Na najbardziej oczywistym poziomie „uniwersalnej miłości” (czyli, przypomnę, na ogół „heteroseksualnej”) jest to sonet o nieszczęśliwej, niespełnionej i niewyznanej miłości, która w barokowych, a może manierystycznych paradoksach, staje się kolejno najszcześniejszą, najpełniejszą i najprawdziwiej wypowiedzianą. Po lekturze eseju Marañoña czy podstawowych informacji z biografii księcia możemy uznać go za ilustrację albo *son mis amores reales* („moje miłości są królewskie”), a więc legendy o jego romansie z królową Izabelą; lub też za niezwykle poetyckie przeczcucie śmierci (*gdy śmierć zawezwie*). A lustro homoerotyczne?

⁹ Przykład pierwszy z brzegu: Don Juan pociąga mnie, powiada cseista, *por el mismo equívoco espejismo de su personalidad*, co w moim przekładzie brzmi tak: „wieloznacznym złudzeniem optycznym swojej osobowości”. Oryginał cytuję według: G. Marañoñ, *Don Juan. Ensayos sobre el origen de su leyenda*, Madrid 1942, s. 68.

¹⁰ *Antología de la poesía española del siglo de oro...*, poezje Villamediany na s. 327–334.

¹¹ W *Antologii poezji hispańskiej* Janusza Strasburgera (Warszawa 2000, s. 108) znalazł się tylko jeden wiersz Villamediany i to właśnie z nurtu satyrycznego – złośliwy napis na nagrobek, wierszyk właściwie, z pewnością niedający obrazu tej poezji.

Nawet potoczne skojarzenie ukrytej miłości z czymś, do czego trudno się przyznać, może skierować wzrok ku homoseksualności. A dzieje się tak dlatego, że „potoczność” cytuje tu długą tradycję.

Na przełomie XIX i XX wieku mieliśmy więc *love that dare not speak its name*. Począwszy od średniowiecza zaś mieliśmy do czynienia z „grzechem sodomskim”, który Maraźon przytacza, zgodnie z hiszpańskim ówczesnym usudem, jako *pecado nefando*, co ja tłumaczę jako „grzech obrzydliwy”, nawiązując do biblijnej definicji aktów homoseksualnych jako „obrzydliwości”; co prawda, aby być precyzyjnym, trzeba by dodać, że nie „Biblia tak mówi”, a jej przekład(y) – Biblia mówi raczej coś w rodzaju „nie jest to koszerne dla Żydów”, to znaczy, „jest to praktyka powszechna u sąsiednich plemion, którą my odrzucimy, aby się odróżnić”¹². „Nefando” obecnie słownikowo znaczy „taki, który budzi odrazę, przeraża, szczególnie moralnie”; nie należy go mylić z „nefasto” („zły, ohydny”), *pecado nefasto* oznacza czasami blasfemię (co, daniem niektórych – na jedno wychodzi)¹³. Ale etymologicznie „nefandus” pochodził od „fari”, czyli „mówić”. „Nefando” zatem to coś tak potwornego, że nie można, ba, nie należy o tym mówić. I tak właśnie definiowano sodomię w średniowiecznej łacinie: *peccatum illud horrible, inter christianos non nominandum*¹⁴. Inne określenia to *peccatum mutum* (grzech niemy) czy *vitium indicibile* (niewymawialny występki)¹⁵.

¹² J. Boswell, *Chrześcijaństwo, tolerancja społeczna i homoseksualność. Geje i lesbijki w Europie zachodniej od początku ery chrześcijańskiej do XIV wieku*, przeł. J. Krzyszczyński, Kraków 2006, s. 103-106.

¹³ Skojarzenie sodomii z herezją stało się częste w XIII w. Francuskie *bougre* oznaczało zarówno herezja, jak i sodomitę. J. Boswell, s. 257–259. Etymologicznie pokrewne jest angielskie *bugger* (penetrować od tyłu), pochodzące od jakiegoś wariantu „bulgar” a odsyłającego do sekty „bogomilców”. Hiszpańskim odpowiednikiem jest *bujarrón* pochodzące z łacińskiego *bulgarus*, występujące we wzmiankowanym wierszu Quevedo o Włochu (w moim przekładzie zupełnie wyminięte peryfrazą *jedni drugim skakali po dupach*, o robakach; koncept Quevedo przeniesiony w czasie zyskuje tu zresztą nowe życie, ponieważ istnieje szczep bakterii zwany *lactobacillus bulgaricus*, produkt fermentacji m.in. mleka, odkryty przez bułgarskiego lekarza w 1905 r.).

¹⁴ W tej postaci przytoczył to znane wówczas *dictum* sir William Blackstone w swoim *Commentaries on the Laws of England* (1769), cytuję według: *We Are Everywhere. A Historical Sourcebook of Gay and Lesbian Politics*, eds. M. Blasius, S. Phelan, New York – London 1997, s. 13. W moim przekładzie (http://frazja.univ.rzeszow.pl/teksty_naukowe/ISodomici%20Uranici%20Inwerticy%20Homoseksualicy2.pdf) brzmi to tak: „Bardziej wskazane będzie w tej mierze podążenie za delikatnością naszego angielskiego prawa, które traktuje je, w akcie oskarżenia, jako zbrodnię, której nie należy nazywać; *peccatum illud horribile, inter christianos non nominandum*”.

¹⁵ T. Nastulczyk, P. Oczko, *Homoseksualność staropolska*, Kraków 2012, s. 198. Pojęcie *peccatum mutum* jako określenie sodomii pojawia się u Adama Gdaczusza. Dokładnie na tej kategorii w połączeniu z „bezowocnością” (bezpłodnością) miłości oparta jest interpretacja Piotra Urbańskiego jednego z wierszy Andrzeja Krzyckiego, którą aprobująco przytaczają Nastulczyk i Oczko. *Qui tacet et tacito cogitur igne mori (...) Nam taceo et tacito cogor in igne mori*, pisze Krzycki. W przekładzie Elwiry Buszewicz: „kto milczy i musi w cichym ogniu umierać [...] Bo milczę i muszę w cichym ogniu umierać”. Cyt. za Nastulczyk, Oczko, s. 177. Jednak przeciwnie są ramy modalne obu wierszy. Polski jest skargą – hiszpański apologią. Co ciekawe, powstała praca na temat „homoseksualnego znaczenia ciszy” u Villamediany, której autor w ogóle nie wskazuje tego sonetu, analizuje zaś takie, gdzie „cisze” pojawiają się jako elementy okazjonalne, nie oś semantyczna. H. Weich, *El silencio*

Przeczytany w tym kontekście sonet Villamediany zarówno podtrzymuje przeświadczenie, że mówić o tym nie należy, jak i uwzniośla to, co niewypowiedzialne. (Łatwo sobie wyobrazić, jak w ten sposób odczytują go homoerotyczni poeci sublimacji: Oscar Wilde, Jarosław Iwaszkiewicz...). Najwyższa jest ta miłość, o której mówić nie należy – choć widać, że czasem korci („gdy w próbie płacze milczeniem” – „próba” oznacza tu „ćwiczenie duchowe”, o jakim pisali mistycy czy Ignacy de Loyola..., oraz „nieostrożny ten, co przypadkiem się odezwie”) – która musi pozostać w ukryciu za życia, choć ukrywanie wiąże się z cierpieniem. A także być może przykrymi konsekwencjami, skoro ten, co przypadkiem się odezwie, jest nieostrożny. Tu dokładny przekład nie był możliwy, ponieważ Villamediana – zapewne umyślnie – użył słowa o zwodniczej homonimii... *el que acierta a decirse no es cuidado*: „*acertar*” to zarazem „zrobić coś przypadkiem”, czyli mimowolnie, co w dziedzinie mowy oznacza „wyrwało mi się”, jak i zarazem „zrobić rzecz najważniejszą w danej sytuacji”, „postąpić odpowiednio”. Być może, *suma summarum*, robienie tego, o czym mówić nie można, jest najważniejsze; lub najważniejsze jest to, co się przypadkiem wyrwa, choć stanowi nieostrożność.

Oczywiście jak dotąd znajdujemy się w królestwie filozoficznego paradoksu (co wszak w baroku nie dziwi): z powyższego wynikałoby, że każdy, kto nie mówi o sodomskim pożądaniu, w gruncie rzeczy przyznaje się do niego. Ale również bodajże, że każdy, kto mówi o czymkolwiek, kłamie o czymś innym. Zatem, czy mówiąc o miłości heteroseksualnej, czy homoseksualnej – kłamiemy. Oto miłosne *espejismo*, prawdziwe *queerowe* zatarcie obrazu. Prawda o miłości nie jest nazywalna. Jednak ostatnia strofa po części rozwiązuje ten paradoks. Dotychczas cały wiersz był bezosobowy, a więc uniwersalistyczny, ogólnie filozoficzny. W ostatniej strofie pojawiają się natomiast konkretni aktanci – w liczbie trzech! Przede wszystkim podmiot mówiący przyznaje się do wszelkich wcześniejszych wywodów, wyrażanych bezokolicznikami lub zaimkami „kto”, „ten, co...”. Pojawia się też „wy”, które w hiszpańskiej poezji miłosnej epoki często oznacza „ty” (na zasadzie „wy, o pani...”; „wy, o panie...”), ale tu raczej oznacza współczesnych i potomnych, publiczność czy świadków. Mowy i milczenia. Przede wszystkim jednak pojawia się pośrednik, podmiot poświęcający, „inny”. Nawet jeżeli „wy” nigdy nie usłyszy od „ja” prawdy o miłości, to istnieje jakiś „inny”, który tę prawdę zna (skąd, skoro „ja” nikomu nie mówił, a więc mówił jednak!?) i będzie mógł bezpiecznie wypowiedzieć po śmierci „ja”. Czy dlatego bezpiecznie, że nie był współnikiem „ja”? Z taką metafizyczną¹⁶, ale potencjalnie homoerotyczną zagadką zostawia

en la poesía amorosa del Conde de Villamediana, „Actas del AISO” (Asociación Internacional Siglo de Oro) 2002 nr 6.

¹⁶ Jeśli „inny” jest u Villamediany metafizyczną kategorią, ale osadzoną w światopoglądzie jego epoki – to jest raczej Bogiem czy Diabłem? Ponieważ w tym wierszu wszystkie wyraziste jakości się zamazują i mieszają, to, co milczy, mówi najwięcej, to, co wypowiada na głos, kłamie itp., to Bóg, który wypowiedział Słowo, kłamał, więc był Diabłem, Diabeł, który milczał, jest Bogiem... itd., teraz jasne dlaczego sodomia bliska jest blasfemii!?

nas Villamediana, podobnie jak Barańczak, gdy mówi o „Jakimś Ty” językiem współczesnego baroku¹⁷.

Drugi z wybranych przeze mnie wierszy Villamediany realizuje gatunek decymy i antologista podkreśla w komentarzu, że poeta celował w takich okolicznościowych drobiazgach satyrycznych. Niestety, choć w innych wypadkach objaśnił sporo poetyckich aluzji, tu ograniczył się tylko do wyjaśnienia, że „papo” to szczególny rodzaj podbródka u niektórych ptaków (przyjąłem, że chodzi o „wole”). Rzykując skandal translatorski, muszę wyznać, że choć przetłumaczyłem ten wiersz, to nie do końca go rozumiem¹⁸. To znaczy: (na ogół) rozumiem zawartość semantyczną całości, ale nie rozumiem aluzji. Zdaje się tedy, że muszę posunąć się w swych wyznaniach dalej – nie jestem znawcą poezji barokowej (choć z całej historii literatury hiszpańskiej, prócz dwudziesto- i dwudziestopiętnastowiecznej najlepiej orientuję się właśnie w *siglo de oro*), stąd być może oczywista dla znawcy symbolika jest dla mnie niejasna.

Spróbuję zatem zasugerować dwa odczytania, pierwsze – potoczne, „okiem nieuzbrojonym”, drugie – wciąż retroaktywnie *queerowe* – sięgając po psychoanalityczną *mathesis universalis*, skoro historyczna po części kryje się przede mną za woalem. Proponuję owe dwa potoczne czytania określić haselkami-spolszczeniami: „teoria czarnej polewki” i „teoria krowy”. Nie wiemy dokładnie, co wydarzyło się w amarach poety i jego damy i co oznacza w tym wszystkim „interpretant” pod postacią kuropatwy. Z całokształtu jednak można się domyślić, że oczekiwania obojga się rozminęły, co zostało zakomunikowane w sposób aluzyjny. Stąd pierwsza potoczna teoria – „czarnej polewki” – zakłada, że nie mam(y) dostępu do historycznego kulturowego kontekstu hiszpańskiego, w świetle którego dla każdego czytelnika jest jasne, co oznacza kuropatwa (że aż nie warto dawać przypisu...), tak jak czytelnik obcojęzyczny *Pana Tadeusza* nie rozumie bez przypisu, co dla miłości wynika z podania czarnej polewki.

Krótko mówiąc: kobieta posyłająca kuropatwę „nie” w miłości głosi. Teoria druga („krowy”) zakłada naszą (moją) wiedzę o homobiografii Villamediany, domyślam(y) się zatem, że „kuropatwa” jest symbolem podobnym (podobnie ugenderowanym) jak „krowa” w *Trans-Atlantyku* (czyli Gonzalo, „puto”). Innymi słowy, kuropatwa posłana przez damę informuje, że krowa z krową nie będzie się lesbijczyła, by sparamfrazować *Lubiewo*¹⁹. Zasadnicza część wiersza jest pomyślana

¹⁷ S. Barańczak, *Jakieś Ty*, [w:] *Wiersze zebrane*, Kraków 2006, s. 347. Nie chcę powiedzieć, że wiersz Barańczaka zachęca do interpretacji homoerotycznej: chcę powiedzieć, że jej (takiej identyfikacji „ty”) nie wyklucza. W tym wypadku oczywiście biografia nie potwierdza, a zaprzecza.

¹⁸ Po prawdzie, żartuję z tym skandalem. Nie jest to nic niespotykanego. Podobnie przecież jest w literaturoznawstwie czy krytyce – mnóstwo ludzi „tłumaczy” teksty, których nie rozumie. Manierystyczne teorie – wśród nich Harolda Blooma – stwierdzają zresztą, że jesteśmy w stanie permanentnej anamorfozy czy *espejismo* rozumienia. Manierystyczne teorie przekładu dodają, że stan taki wcale nie musi być „zdradziecki”.

¹⁹ Albo wyrażenie z wiersza Samuela Twardowskiego, który *explicite* przedstawia skargę żony na męża-„armafrodyta” (co jest jednym z możliwych wątków u Villamediany): „Darmo mnie nim

jako złośliwa refutacja na tę czy inną odmowę. Postanowiłem jednak sprawdzić, czy słowniki symboli mówią coś o kuropatwie, a z oczywistych powodów w pierwszej kolejności sięgnąłem po – zdaniem wielu zresztą najlepszy – hiszpański Juana Eduarda Cirlota (bo też po chwili okazało się, że w niemieckim Hansa Biedermanna „kuropatwy” nie ma!) i ku mojemu zdziwieniu „kuropatwa” tam figuruje. Cirlot podaje dwa wyjaśnienia symboliczne. Pierwsze za św. Hieronimem: „Podobnie jak kuropatwa gromadząca jaja i wysiadująca pisklęta, które nigdy za nią nie podążą, człek występny sposobami nieprawymi gromadzi bogactwa, które będzie musiał zostawić w rozkwicie swych dni”²⁰.

Nie za wiele to nam objaśnia, choć, przypominam, staramy się być wewnątrz umysłu barokowego, a ten, jak pouczają traktaty o konceptyzmie, w naszym wypadku – najlepiej *Agudeza* Baltasara Graciána – potrafi i powinien kojarzyć wszystko ze wszystkim, im odleglej, tym lepiej (a zatem spróbuj: posyłająca kuropatwę niedoszłemu kochankowi powiada „dzieci z tego nie będzie”, albo, raczej, jak będą, to ojca nie będzie przy nich). Drugie wyjaśnienie zdaje się lepiej pasować, dodatkowo ma bowiem mocne osadzenie w hiszpańszczyźnie: „Inna symboliczna funkcja kuropatwy wywodzi się z jej zdolności do oszustwa. Święty Ambroży powiada w związku z tym: »Kuropatwa [łac. *perdrix*], biorąca swą nazwę od słowa *perdendo*, po hebrajsku zaś nazywająca się *kore* (od słów »wołać, wykrzykiwać«), to Szatan, przyciągający wielu swym wołaniem»²¹. „Perdrix” to po hiszpańsku „perdiz”, łacińskie „perdendo” od „perdere” („tracić”, „przegrywać”) to niemal dokładnie hiszpańskie, po niewielkim przegłosie, „perdiendo”, „perder”, znaczące dokładnie to samo. Zatem kuropatwa na mocy *figura etymologica* jest nie tyle interpretantem, co Peirce’ańskim indeksem „przebranej”. Staraleś się o moją miłość, masz figę! – czyli kuropatwę.

Homoerotyczny podtekst wcale nie musi być wycofany, skoro kuropatwa konotuje oszustwo. Dama odgadła „krowę” i jej oszustwo... Święty Ambroży pozwała nam jednak dokonać jeszcze ciekawszego połączenia kuropatwy z zacytowanym wyżej sonetem o – przecie – milczeniu. Szatańskość kuropatwy polega na jej gadatliwości. Może chodzi „tylko” o piękne słówka zalotnika, a i poety. (Jak widać, w odpowiedzi poeta potrafi pięknie bluźnąć). A jeśli chodzi też o „grzeszne milczenie”? Milczenie o grzechu, którego nie należy wymawiać? Ale tu powracamy do blasfemicznych paradoksów o milczącym Bogu, który tym samym kłamie itd. Sięgam teraz do średniowiecznego bestiariusza katalońskiego, gdzie 44. (nie śmiem wchodzić w komparatystyczno-kabalistyczne paralele...) zwierzem jest kuropatwa. Tu dowiadujemy się więcej o możliwej symbolice „reprodukcyjnej”: „gdy jedna kuropatwa złoży jaja i je wysiaduje, a jakaś inna je znajdzie, porywa je, zanosi do siebie i wysiaduje jak własne. Lecz kiedy wyklują się pisklęta i posłyszają głos

zwiadli; / Dziurę dziurą chcą zatkać, nie kata-ż bo zjedli”. Cytuję za Nastulczyk, Oczko, s. 351. „Armafrodytyzm” mógł wówczas oznaczać homoseksualność.

²⁰ J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2001, s. 215.

²¹ Tamże.

swojej prawdziwej matki, to jest tej kuropatwy, która zniosła jaja i je wysiadywała, uciekając od tej, która je porwała i idąc ku tej, co jaja była zniosła. I dlatego nazywają się perdius [sic! – P. S.], czyli kuropatwy, bo ciągle perden, czyli tracą, jedna jaja, a druga kurczęta”²². To zaś potwierdzałoby famę zwodziciela – Don Juana, o której w wypadku Villamediany pisał Marañon.

Chodzi o gest porywania i zmiany kobiet, które w konsekwencji odczuwają stratę. Nie unieważnia to sugerowanego wyżej za św. Hieronimem lęku potencjalnej kochanki przed porzuceniem, ciężarnej czy nie. Poszukajmy teraz podtekstów psychoanalitycznych²³. Dwa pierwsze wersy są praktycznie nieprzekładalne, ponieważ wyzyskują homonimie słów „chico/chica”. jako przymiotniki znaczą one „mały(a)”, jak rzeczowniki „chłopak” i „dziewczyna”. Brzmi to tak: „Niña, pues en papo chico / no cabe chica mitad”²⁴, czyli chyba tak: „Dziewczyno, przecież w małym wolu nie mieści się mała połowa” (jak widać, podjąłem inną decyzję translatorską niż podpowiada dosłowność). Skoro więc mamy „dziewczynę” wyrażoną słowem *niña*, dokładnym synonimem *chica*, to choć aby osiągnąć sens taki, jak w moim przekładzie, winno być raczej „una mitad de chica”, uznałem, że można to potraktować jako poetycki skrót, tym bardziej, że coś znaczy „mała/mniejsza połowa”, jeśli połowy, jak pamiętamy z tej lekcji matematyki, na której „większa połowa nie uważała”, są równe?

Tyle o decyzjach translatorskich (kto ma trudności z podejmowaniem – i uzasadnianiem – decyzji, nie powinien próbować swoich sił w przekładzie). I tak wszakże nie chodzi o dosłowne znaczenie. Więc o jakie? Ponieważ w piątym wersie pada na tyle dosłowny czasownik, że czytelnik wie już, że wiersz penetruje przestrzeń desublimacji (kategoria manierystyczna wymieniana przez Hockego i zreinterpretowana przeze mnie w cytowanych tekstach), łatwiej przelknie prawdziwą „pornografię”. Otóż według mnie Villamediana w odpowiedzi na odmowę niedoszłej kochanki odpowiada jej coś w rodzaju „udław się (tą kuropatwą)”, „wsadź ją sobie” – tyle że w usta. Albo mówi „twoja strata” (gdy uruchamiamy znaczenie etymologiczne) i zaraz okaże się, dlaczego. Ścisłej rzecz bowiem biorąc, na jakąś sugestię, która go uraziła, odpowiada, że nawet w małych ustach może się zmieścić coś dużego. Skoro jednak jesteśmy tak blisko filmu pornograficznego, to dlaczego nie zacytować tytuł klasyka: chodzi zarazem o „małe usta”, jak i o „głębokie gardło”, o to, że jedno może iść z drugim w parze. Stąd „wole”. A ponieważ wiadomo, jak wygląda wole u chorych ludzi, rozumiemy, że przy okazji poeta powiadamia, jak potężne jest jego narzędzie miłosnej zemsty. Ponieważ być może ledwo jego połowa – „mała połowa” – już sięga „głębokiego gardła”.

²² [Anonim], *Bestiariusz*, przeł. R. Sasor, Kraków 2006, s. 129.

²³ Jak się za chwilę okaże, nie wydają się one achronologicznie narzucone. Kiedy się studiuje antologię anonimowej zwłaszcza erotycznej poezji *siglo de oro*, widać, że potoczne – czy „ludowe” – skojarzenia kształtów i szczególnie zwierząt nie zostały przez Freuda „wynalezione”, tylko uogólnione w teorię.

²⁴ *Antología de la poesía española del siglo de oro*, s. 334.

W swoim przekładzie dokonałem fetyszystycznej fallizacji kobiety, która, choć pozbawiona fallusa, całym swoim ciałem staje się nim, jak to się dzieje zdaniem badaczy np. w stosunku homoseksualnych projektantów mody do ciał modelek²⁵. Innymi słowy zmieniłem obraz na kuropatwę polykającą czy wkładającą sobie w usta dziewczynę-fallus. Dalsze dwa wersy odpowiadają potocznym określeniom, które zaproponowałem – „udław się” albo „wypchaj się”, zjedz ją sobie sama, w dodatku z piórami i dziobem. Albo zjedz z nią śniadanie (bo i tak można wers odczytać). Jeśli więc dama sugeruje, posyłając kuropatwę, że poeta oszukał ją – zapewne co do swojej „męskości” – on odpowiada jej hiperfaliczną agresją o znamionach maskarady, mającej potwierdzić i hiperbolizować jego męskość (heteroseksualność).

Za chwilę pokażę, że maskarada ta jest nieco bardziej skomplikowana, bo pół-zasłania, pół-odkrywa. Ona imputowała mu, że chce „otwierać usta” (powiedzmy), on odwraca, a raczej „przywraca” rolę, z kuropatwy identyfikując się z falicznym i agresywnym penetrującym dziobem (wers czwarty), robi z siebie przysłowiowego „koguta”. Jest jeszcze jeden trop, który by to potwierdzał: pióra, „pluma”. Niestety, nie wiem, od kiedy to wyrażenie jest w użyciu, ale zakładam, wyciągając wnioski z Quevedo i nurtu poezji obscenicznej, że wówczas było. Otóż „tener pluma” – „mieć pióra” oznacza po hiszpańsku „być zniewieściałym”²⁶ (ale tak prawie nikt już nie mówi po polsku: „być przegiętym”), w domyśle: sodomitą²⁷. Być może więc Villamediana, odziewając się od swojego „przegięcia”, mówi zarazem, że „zniewieścienie” jest właściwie jego adresatce, a co więcej, chyba też, że potrafi „dziobnąć” (falicznie) – czym? Piórem, tym do pisania. Być może wszak cały ten dyskurs obsceniczny jest właściwie „tylko” alegorią pisania jako publicznego upokarzania. Inna rzecz, że co nieco jednak przy okazji poeta ujawnia, nie odziewając się od wszystkich zarzutów czy wręcz je potwierdzając.

Pomijam cztery kolejne wersy, bo wydają mi się jasne, w piątym zwracam uwagę na donjuanowskie „tysiąc bram” (zdobywanych podstępem – u mnie dla rymu, ale prawie synonimicznie, „urokiem”). Natomiast w puencie dość oczywista dotychczas symbolika faliczna przyjmuje nieoczekiwaną postać. Oto wszak jedno spojrzenie (o falicznej mocy) okazuje się zdolne penetrować tysiąc kluczy („mil

²⁵ Por. np. A. Moorjani, *Fetishism, Gender Masquerade, and the Mother-Father Fantasy w: Psychoanalysis, Feminism, and the Future of Gender*, ed. J. H. Smith, A. M. Mahfouz, Baltimore – London 1994, s. 22–41.

²⁶ Jednak jedna z barokowych wierszowanych „gadek” o „piórze” jest w całości opisem penisa (w antologii Alzieu et al. na s. 300), więc trudno jednak orzec, czy Villamediana myśli o faliczności czy o przegięciu „piór(a)”; oczywiście bardzo ciekawy jest Językowy Obraz Świata, w którym „mieć penisa” zaczęło oznaczać „być przegiętym”, na ogół wszak „przegięcie” kojarzone z „brakiem”, „kastacją”...

²⁷ Tak jak w polskim dyskursie, ale nawiązującym do tradycji łacińskiej, męczyzna o zbyt długich (i nadmiernie zadbanych) włosach był aluzyjnym określeniem samcolubcy. Być może na takiej też metonimii (pióra jako włosy) powstał hiszpański idiom. Wskazany wyżej wiersz też by to potwierdzał, podkreśla się w nim, że penis umocowany jest na „włochatym końcu”.

llaves”). Nie zamków („cerradura”) czy dziurek od klucza („ojo”, dosłownie „oko”). Tu jednak znów z pomocą przychodzi Quevedo, którego sonet o pierdzie potwierdza językowe wyrażenie znane hiszpańszczyźnie i francuszczyźnie, polszczyźnie zaś w małym stopniu²⁸. „Klucze” po polsku wchodzi w „dziurkę”, która lokalnym erotomanom na ogół konkretyzuje się jako wagina, ale nic nie stoi na przeszkodzie w wyobrażaniu sobie odbytu; lecz po hiszpańsku wchodzi w „oko”, co wywołuje wyrażenie „ojo del culo” („dziurka w dupie”, „odbyt”, „zwieracz”) i stąd u Quevedo pierd to „głos z oczka”, *la voz del ojo*²⁹.

Co więc w istocie penetruje ów przechwalający się lowelas? Zarówno bramy, czyli waginy, jak i – jakkolwiek dziwnie to brzmi – penisy penetrujące tyłki, czyli mężczyzn, którzy sodomizują się z czy sodomizują innych mężczyzn. I taki jest przypuszczalnie największy sekret oszukańczej kuropatwy, który dla uproszczenia przełożę na język dzisiejszej seksualności, zapewne nie w pełni adekwatny do barokowej: gdy dama sądziła, że „odgadła” straszny sekret, którego wypowiedzieć nie można, i milcząc, acz symbolicznie poinformowała o tym niedoszłego zalotnika, ten ani się wyparł, ani potwierdził, bo mylnie wzięty za geja, gdy stawał w heteroseksualne konkury, zadeklarował się jako biseksualny – a biseksualność, to współczesne pojęcie, a lepiej jeszcze bardziej współczesne – *queerowość* – okazuje się tu kwintesencją (manierystycznego) *espejismo*, anamorfozy. To pozwala mi osłabić nieco mocną asercję, że poeta mówi tu „wypchaj się” – może mówi dwie rzeczy równoległe, tę właśnie, a jednocześnie sam identyfikuje się z kuropatwą, co ma pióra (jest

²⁸ Przynajmniej obecnie, choć potocznie krąży wulgarnie wyrażenie „kakaowe oko”. Jednak w staropolszczyźnie, zapewne jako pożyczka z łaciny lub któregoś z wernakularnych języków romańskich (włoski? francuski?), „oko” było czytelną aluzją do zadka, z czego wynika kontrowersja interpretacyjna między Marianem Pankowskim a późniejszymi interpretatorami (Nastulczyk i Oczko odrzucając supozycję belgijskiego sławisty) wokół *Gadki* Kochanowskiego: „Jest zwierzę o jednym oku, / Które zawsze stoi w kroku; / Ślepym beltem w nie strzelają, / A na oko ugadzają. / Głos jego piorunowy, / A zalot nieprawie zdrowy” (Nastulczyk, Oczko, s. 389–390). A jednak przychyliam się do tezy Pankowskiego, nie zaś do stwierdzenia autorów *Homoseksualności staropolskiej*, że tekst to „pozbawiony całkowicie wszelkich aluzji homoerotycznych”: nawet jeżeli Kochanowski buduje zagadkę dotyczącą ostatecznie broni palnej i „zwierza”, robi to na metaforycznej „sieni radialnej” męskiego ciała widzianego *a tergo* jako obiekt bodaj zbiorowego gwałtu. Dodatkowym argumentem jest wszak i to, że sodomia, „zalot nieprawie zdrowy”, była pojęciem nicostrym, obejmującym stosunki analne homo- i heteroseksualne, ale niekiedy także ze zwierzętami, stąd „sodomici” byli „zewwierzczeni”. W istocie wydaje mi się, że trudno ocenić, który model metaforyczny jest tu ostatecznym sensem, równie dobrze można by uznać, że polowanie jest domeną wyjściową, a sodomia – docelową. Dlatego uznaję tę „gadkę” za przykład manierystycznej anamorfozy. (Tym samym należy odróżnić „gadki klasyczne” od „gadok manierystycznych” – te pierwsze posiadają wyjście z labiryntu, te drugie – nie: w odczytaniu, które proponuję, wychodząc z labiryntu Kochanowskiego odkrywamy, że właśnie weszliśmy w jego lustrzane odbicie).

²⁹ W kontekstach zawsze homoerotycznych występuje także w cytowanym wyżej przypisywanym Gógorze wierszu *A un puto (está que le llena el ojo* – „wchodzi / wszadza mu w oko”) czy w satyrycznym wierszu o sodomicznej relacji między włoskim zakonnikiem i hiszpańskim kawalerem, opowiedzianej z perspektywy damy Hiszpana, napisanej przez brata Damiána Cornejo, który kończy się dwuwersem: *que al fin le llenaste el ojo, / y temo que te le llene*, co oznacza (mówi kochanka Hiszpana) „że w końcu wsadziłeś / wypełniłeś mu oko // i boję się, że teraz on ci wsadzi / wypełni”. Alzieu et al., s. 250 i 252. Włoch-sodomita to w poezji hiszpańskiej tych czasów stały topos.

przejęta) i dziób (męska, falliczna), a więc agresywnie ponawia propozycję; owo podwójne kodowanie gwarantuje triumf przy jakiegokolwiek odpowiedzi – jeśli dama ulegnie, to „przegra” (perder), jeśli nie ulegnie, to książę i tak wygra swoim „udław się sama”, a dama „straci”. I w tym kontekście nieco mniej tajemnicze stają się paronomazje z dwóch pierwszy wersów – dlatego połowa („mitad”), że pożądanie księcia rozkłada się pół na pół (być może zarazem mówi i nie mówi, że jest *semivir*, pół-mężczyzną, używając aluzji do „pół-kobiety”), dlatego i „chico”, i „chica” – jak w polskim apoftegmacie o życiu, co aby miało „jakiś smaczek”...

Piotr Sobolczyk

Summary

The text *A Homoerotic Baroque? (Around Two Poems by Vilamediana)* analyses two codes of the Spanish Siglo de Oro poetry, the official one, and the anonymous obscene poetry which often dealt also with non-normative sexualities. Most of Villamediana's love poetry is conventionally dedicated to women, however after the XXth century discovery of documents about his process as a sodomite, analysed also extensively by Gregorio Marañon in his study of the Don Juan character, which Villamediana seems to be the prototype of, new possibilities of reading open. One of such possibilities is reading the theme of silence in the “Oh cuanto dice en su favor...” sonnet with the knowledge that the sin of sodomy was described as “dum”, something that cannot be named. Another possibility is a reading of a decime dedicated to a lady, where the poet defends his masculinity against her charge, but at once ambiguously admits his at least bisexuality.