Nr indeksu 337412
PL ISSN 0867-0633

teksty DRUGIE

GRY ZE STAROPOLSZCZYZNĄ

z treści:

Agnieszka Fulińska
Renesansowa *aemulatio*: alegacja czy intertekstualność?
Krzysztof Mrowcewicz
Żółw, orzeł i łysa kalwińska głowa
Janusz S. Gruchała
Andrzeja Morsztyna gry z czytelnikiem
Michał Paweł Markowski
Kolekcja: między autonomią i reprezentacją
Wacław Twardzik
O uważniejszym aniżeli dotychmiast tekstu staropolskiego czytaniu
Elaine Showalter
Przedstawiając Ofelię

Cena 8,00 PLN

4

(46) 1997

„Teksty Drugie" są kontynuacją dwumiesięcznika **„Teksty"**
wydawanego w latach 1972-1981 i zawieszonego w stanie wojennym

Redaguje Kolegium:
Ryszard Nycz (redaktor naczelny)
Anna Nasiłowska (zastępca redaktora naczelnego)
Włodzimierz Bolecki, Jerzy Jarzębski,
Zdzisław Łapiński, Adam Makowski,
Marta Zielińska

Joanna Łuczyńska (sekretarz redakcji)

Stale współpracują:
Edward Balcerzan, Stanisław Barańczak,
Jan Błoński, Tomasz Burek,
Michał Głowiński, Czesław Hernas,
Janusz Sławiński

Adres redakcji:
00-330 Warszawa, Nowy Świat 72
Pałac Staszica, pokój 128
Tel.: 826 52 31 w. 101

Numer zrealizowano przy pomocy finansowej Ministerstwa Kultury i Sztuki
Numer dotowany przez Fundację im. Stefana Batorego

Skład i korekta komputerowa:
Jolanta Pankowska

Korekta:
Teresa Winek

Łamanie i korekta szpaltowa
na podstawie gwarantowanego przez Redakcję zapisu komputerowego
Wydawnictwo IBL PAN
Helena Dziurnikowska i Krystyna Petryk

Druk i oprawa
Wrocławska Drukarnia Naukowa
Wrocław, ul. Lelewela 4

Nr indeksu 337412
PL ISSN 0867-0633

teksty DRUGIE 4 1997
Dwumiesięcznik Instytutu Badań Literackich PAN
TEORIA LITERATURY KRYTYKA INTERPRETACJA

Staropolskie atrakcje

Zaprzątnięci śledzeniem globalnych przemian we współczesnej humanistyce – literaturoznawczych „kryzysów" i metodologicznych „impasów" – niewiele uwagi poświęcamy zazwyczaj codziennemu życiu naukowemu konkretnych polonistycznych subdyscyplin; faktycznym a z reguły bardzo zróżnicowanym lokalnym sytuacjom w poszczególnych regionach wiedzy o literaturze. Ich rozwój, jak wiadomo, nigdy nie przebiega równolegle, z tą samą dynamiką. Tradycje i osobliwości problemowe, systematycznie prowadzone wieloletnie programy badawcze, inwencja i sila oddziaływania naukowych indywidualności... splatają się w trudny do przewidzenia sposób z aktualnymi zaciekawieniami intelektualnymi, przynosząc raptem w efekcie wysoką falę publikacji pełnych odkrywczych ustaleń, które zmieniają oblicze owej „subdyscypliny" i w rezultacie nierzadko wynoszą daną specjalność czy dziedzinę do rangi naukowej mody, ogniskującej zainteresowania całego środowiska.

Kondycja – i samopoczucie – polskiego literaturoznawstwa jest z pewnością konsekwencją nie tylko rozpatrywania globalnych tendencji

czy podlegania uniwersalnym tchnieniom ducha czasu, lecz, co najmniej w równej mierze, funkcją żywotności i zmiennej dynamiki rozwoju poszczególnych jego działów, których rozkwit oddziaływał zwrotnie (choć często z pewnym opóźnieniem) na gdzie indziej prowadzone badania – reorientując je czy uwrażliwiając na nie uwzględnianą wcześniej problematykę. W ostatnim czterdziestoleciu taką dominującą pozycję, na dłużej lub tylko epizodycznie, zdobywały na przemian: studia teoretyczne (w ich różnych wariantach) i dociekania interpretacyjne, badania nad literaturą romantyczną, młodopolską i awangardową, miał swoje dobre dni także pozytywizm i socrealizm, nie mówiąc już o przejściowej karierze poszczególnych kategorii, tematów czy zagadnień (groteska, język ezopowy, wojna, kresy...), i nie wspominając tych, którym poświęcaliśmy monotematyczne numery „Tekstów Drugich".

W tej perspektywie widziane zainteresowania literaturą dawną relatywnie rzadziej prowadziły do głębszych przeobrażeń naukowego jej modelu. W każdym razie w tym znaczeniu, że całkiem wpływowe przecież „mody" na barok, sarmatyzm czy średniowiecze nie zdawały się zapowiadać jakichś zasadniczych zmian w ciągle imponująco monolitycznym – i stąd niezbyt atrakcyjnym, zniechęcającym badawczo, bo wyglądającym jakoby na ostatecznie ustalony – obrazie epoki. Wygląda jednak na to, że nieprzerwane właściwie, a nawet nasilające się w ostatnich latach, zainteresowanie literaturą dawną poważnie nadkruszyło ten ostatni już chyba bastion tradycyjnej historii literatury – i to w miejscach decydujących o trwałości dotychczasowego wzorca uprawiania tej specjalności.

Nie można wykluczyć, że największe znaczenie mieć będzie w konsekwencji nadzwyczajnie produktywna działalność archiwalno-edytorsko-tłumaczeniowo-wydawnicza badaczy wszystkich (a zwłaszcza młodszych) generacji. Dzięki publikacjom ostatniego dziesięciolecia udało się bowiem w sposób wymierny i istotny poszerzyć korpus dostępnych tekstów staropolskich pisarzy (w zasadniczych rysach ustalony jeszcze przed półwieczem). Umożliwiło to włączenie do szerokiego obiegu – czytelniczego i naukowego – pokaźnego obszaru twórczości w znacznym stopniu praktycznie nie znanej lub znanej fragmentarycznie (bądź nierzadko tylko z drugiej ręki). Mowa tu zarówno o nareszcie w miarę pełnych edycjach utworów najwybitniejszych poetów, jak o licznych wyborach tekstów czy antologiach pomniejszych pisarzy (nie mniej

wszak istotnych dla rzetelnego obrazu epoki), a również o tłumaczeniach klasyki literackiej, poetologicznej i literaturoznawczej z tego zakresu, jak i w końcu o intesywnie prowadzonych pracach archiwalnych, pomnażających dostępne dziedzictwo, zwłaszcza o słabo ciągle zbadane obszary staropolskiej kultury rękopisu.

Drugim, na pozór mniej spektakularnym, symptomem zmiany jest erupcja prac interpretacyjnych. Interpretacja zaś, jak wiadomo, odgrywa z reguły decydującą rolę w procesie tyleż przygotowywania, co i empirycznego rozkładania tekstowego gruntu, na którym wspierać się musi historycznoliteracka synteza. W tym przypadku, jest ona nie tylko wynikiem potrzeby objęcia czynnościami interpretacyjnymi nowych tekstów i poddania ich znaczeń sprawdzonym sposobom lektury. Prowadzi bowiem często do wyników zdecydowanie rewizjonistycznych wobec dominujących kanonów opisu i oceny problematyki staropolskiej literatury. Świadczą o tym choćby coraz liczniejsze prace poświęcone literaturze renesansowej (najbardziej odpornej dotąd na krytyczne odczytania), próbujące podważyć czy skomplikować tradycyjny humanistyczno-racjonalistyczny obraz „złotego wieku" i cel ten osiągające często dzięki znacznemu rozszerzeniu obszaru analizy także na pozaliterackie teksty i dyskursy kultury.

Każdą interpretację uprawomocniać muszą siłą rzeczy, w sposób mniej czy bardziej bezpośredni, jakieś przeświadczenia teoretyczne. Odnosi się to więc oczywiście również do interpretacji tekstów staropolskiej literatury, choć komponent teoretyczny bywał tu wcześniej maksymalnie marginalizowany, zacierany, przesłaniany przez standardowe procedury filologiczne i historycznoliterackie. Odmienność sytuacji obecnej daje się zauważyć i w tym względzie, a wyrazem tego jest trzeci istotny wskaźnik zmiany: zainteresowanie teorią, jej repertuarem pojęciowym i operacyjnymi możliwościami. Przykładów dostarczają liczne prace z poetyki historycznej, metapoetologiczne analizy czy studia jawnie – i kompetentnie – posługujące się narzędziami teorii literatury (także najnowszej) do rozwiązania konkretnych historycznoliterackich zadań.

Te trzy silne impulsy idące od dominujących w badaniach nad staropolszczyzną zainteresowań – pracami edytorskimi, interpretacyjnymi, teoretycznymi – stwarzają łącznie istotne zagrożenie dla dotychczasowego badawczego paradygmatu. Kwestionują bowiem skutecznie mityczne założenia, którym zawdzięczał on tak długotrwałą

moc obowiązywania: mit zupełności przedmiotowej, mit zamkniętości modelowego obrazu, mit samowystarczalności dyscyplinowej (historycznoliterackiej).

Dawna, przedrozbiorowa polska literatura okazuje się więc w rezultacie nader atrakcyjna dla współczesnych – tyleż w sensie nieprzedawnionej świetności jej dzieł, co w znaczeniu niezwykłej siły przyciągania badawczych zainteresowań, zwłaszcza – co bardzo obiecujące, ale i zastanawiające – najmłodszego pokolenia. Niewykluczone, że ci ostatni odkryli w niej po prostu literaturę normalną: o dobrym, świadomym własnej wartości, samopoczuciu; zarazem uniwersalną i lokalną; przenikniętą głęboko duchowymi i kulturalnymi prądami śródziemnomorskiej kultury a równocześnie pełną zainteresowania tym, co osobliwe, różnorodne, inne, i stąd może owładniętą poszukiwaniem własnej odrębności; nie wstydzącą się ani najśmielszych paragonów z europejskimi mistrzami, ani też własnej, choćby tylko samoswojej wartości. Jakkolwiek jest, trudno nie śledzić z nadzieją przybierającej wciąż fali badawczych poczynań, w której raz po raz przebłyskują nowe a fascynujące rysy staropolskiego dziedzictwa.

Ryszard Nycz

Z prawdziwym żalem
żegnamy

Profesora CHONE SHMERUKA

wielkiego znawcę kultury
Żydów polskich,
naszego współpracownika

Redakcja

Szkice

Agnieszka Fulińska

Renesansowa *aemulatio*: alegacja czy intertekstualność?[1]

Charakter związków międzytekstowych w okresie renesansu zazwyczaj postrzegany jest jako alegacyjny. Powołując się na ustalenia francuskiej badaczki, Michał Głowiński konstruuje następującą definicję alegacji, odnosząc ją pośrednio właśnie do zajmującej nas epoki:

> Giselle Mathieu-Castellani, pisząc o specyficznych właściwościach intertekstualności renesansowej, wprowadziła termin *allégation*. Określiła w ten sposób przypadki, w których przywołanemu tekstowi przyznaje się swoistą autorytatywność (w czasach renesansu chodziło przede wszystkim o odwołania do dzieł antycznych i zaakcentowanie w ten sposób uczestnictwa w wielkiej tradycji). [...] Alegacjami będę przeto nazywać wszelkie odwołania tekstowe nie łączące się z żywiołem dialogiczności, takie, w których cytat czy aluzja nie tylko nie staje się czynnikiem wielogłosowości, ale – przeciwnie – utwierdza jednogłosowość. Dzieje się tak wówczas, gdy przywołany tekst traktowany jest jako autorytatywny, obowiązujący, *a priori* słuszny i wartościowy.[2]

---

[1] Artykuł niniejszy jest rozwinięciem jednego z pobocznych wątków mojej rozprawy doktorskiej, która ukaże się drukiem pod tytułem *Konteksty naśladowania. Imitacja, emulacja i przekład w teorii literackiej od XIV do XVII wieku*. Praca ta zawiera obszerne przytoczenia z omawianych traktatów, jak również dokładne dane bibliograficzne.

[2] M. Głowiński *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki" 1986 nr 4, s. 90-91.

Głowiński pomija tu jednak fakt, że Mathieu-Castellani pisząc o alegacji przeciwstawia ją – analizowanej w poezji Ronsarda – aluzyjności:

> Alegacja to przywołanie słów cudzych dla nadania autorytetu własnym, znajdowanie poręczenia i uzasadnienia dla swojej wypowiedzi na zewnątrz. [...] Funkcja autorytetu ulega jednak osłabieniu w przypadku aluzji, bowiem odwołanie pośrednie gwarantuje nie tyle p r a w d z i w o ś ć, ile d o n i o s ł o ś ć wypowiedzi [...]: aluzja nadaje wagę pewnemu s p o s o b o w i m ó w i e n i a, nie wpisując go przez to, jak alegacja, w gwarantującą prawdziwość Tradycję.[3]

Zarówno praktyka literacka renesansu, co pokazuje m.in. autorka przytoczonych powyżej sądów, jak i teoria poezji oraz retoryki (tę ostatnią rozumiem tu – zgodnie z duchem epoki – jako teorię prozy artystycznej, nie tylko zaś sztuki przekonywania) dostarczają dowodów, że alegacyjność była tylko jednym, nie najistotniejszym, obliczem związków międzytekstowych w tej epoce. Oczywiście trudno byłoby zaprzeczyć, iż relacje tego typu, znacznie zresztą bardziej upowszechnione w średniowieczu, kiedy Arystoteles był „autorytetem, nie autorem"[4], zajmowały w humanistycznej twórczości poetyckiej miejsce poczesne: potrzeba zaistnienia w obrębie tradycji klasycznej była przecież w interesującym nas okresie bardzo silna. Z pewnością jednak, zwłaszcza pisarze wybitniejsi – a może bardziej ambitni? – nie ograniczali się do przywołań tego typu, chociażby dlatego, że na równi z potrzebą wspólnoty z antykiem stawiali dążenie do ujawnienia w swych dziełach własnego artystycznego „ja", indywidualności twórczej. Nie przypadkiem nasz *rex poetarum*, Jan Kochanowski, pisał w dedykacji *Psałterza Dawidowego*, że „się rymi swemi / Ważył zetrzeć z poety co znakomitszemi", dając w tych słowach wyraz przeświadczeniu, że z autorytetem starożytności można współzawodniczyć.

I właśnie teoria poetyckiego współzawodnictwa – czyli emulacji (łac. *aemulatio*) – jest obszarem, na którym, jak się wydaje, najwyraźniej

---

[3] G. Mathieu-Castellani *Intertextualité et allusion. Le régime allusif chez Ronsard*, „Littérature" 1984 (55), s. 29. Wszystkie tłumaczenia w tekście, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą od autorki artykułu.

[4] Do średniowiecza zatem można by bez przesady odnieść sformułowanie Głowińskiego: „uświadomienie [odwołań] nie musi znaczyć za każdym razem, że chodzi o jasną, w pełni poddaną racjonalizacji decyzję. Nie musi, zwłaszcza w przypadku literatur dawniejszych, kiedy przywoływanie wzorów i tekstów, uznawanych za wielkie, stanowiło element konwencji literackiej." (*O intertekstualności*, s. 85).

uwidacznia się renesansowe przeczucie intertekstualności takiej, jaką ją dziś postrzegamy.

Zasada rywalizacji, bezpośrednio związana z jednym z podstawowych dla poetyki i retoryki klasycystycznej (antycznej, renesansowej i osiemnastowiecznej) pojęciem imitacji – naśladowania modeli literackich – ma swoje źródła w pismach teoretyków starożytnych, przede wszystkim Cycerona, Kwintyliana i Pseudo-Longinosa, ale pojawia się także w metaliterackich wypowiedziach Horacego. Przeciwstawiana była od samego początku praktyce wiernego, zwanego niewolniczym i utożsamianego niekiedy z przekładem, naśladowania modeli (*imitatio servilis*) i postulowała ich wykorzystywanie w sposób nie tylko twórczy, ale przede wszystkim zgodny z indywidualnymi cechami autora. Nie zrywała przy tym z naczelną zasadą imitacji, wynikającą z przekonania, że „wszystko już zostało powiedziane"[5]: literatura dawniejsza (w przypadku rzymskiej – grecka, w przypadku piętnastoczy szesnastowiecznej – antyczna, grecka i rzymska) zebrała wszelkie wątki, motywy i obrazy, tworzące „dobro wspólne" (*publica materies* Horacego), które wolno wykorzystywać – a raczej przetwarzać – późniejszym pisarzom.

Zagadnienie przetwarzania podejmie w XIV wieku, u zarania humanizmu, Petrarka, dodając do znanej już Senece metafory poety – pszczoły, zbierającej nektar i przetwarzającej go w miód, obraz poety prawdziwie twórczego, jako przędącego nić jedwabnika[6]. Nie przeszkodziło mu to w przytoczeniu w tym samym liście przypisywanego Epikurowi, a przekazanego przez Senekę tak popularnego w renesansie powiedzenia: „quidquid ab ullo bene dictum est non alienum esse, sed nostrum"[7].

---

[5] Zob. Terencjusz *Eunuchus*, prolog: „nullumst iam dictum, quod non sit dictum prius." (W przekładzie S. Stabryły: „Nie można powiedzieć niczego, czego już wcześniej by nie powiedziano".).

[6] Zob. *Familiarum rerum* I 7, do Tomasza Calorii z Messyny: „Felicius quidem non apium more passim sparsa colligere, sed quorumdam haud multo maiorum vermium exemplo, quorum ex visceribus sericum prodit, ex se ipso sapere potius et loqui, dummodo et sensus gravis ac verus, et sermo esset ornatus." (Godnymi zaprawdę większej pochwały są tacy, którzy nie tyle na modłę pszczół zbierają to i owo, ale na wzór pewnych, nieco większych, robaków z własnych wnętrzności przędących jedwab, wolą sami tworzyć koncept i styl, tak aby myśl była dokładna i poważna, a wymowa ozdobna i elegancka).

[7] Tamże. („Cokolwiek jest przez kogo dobrze powiedziane, nie jest cudze, ale nasze").

Podobnie będą rozumieć postulat emulacji wieki następne, a w każdym razie ci przedstawiciele renesansowego humanizmu, którzy staną w opozycji wobec cyceronianizmu, przybierającego niekiedy formę naśladowania o charakterze skrajnie niewolniczym. Do propagatorów twórczego stosunku do tradycji w XV i XVI wieku będą się zaliczać tak wybitne umysły, jak Lorenzo Valla, Angelo Poliziano, Giovanni i Gianfrancesco Pico della Mirandola, Erazm z Rotterdamu, Joannes Sturmius, Juan Luis Vives, Celio Calcagnini, Lodovico Castelvetro, a także poeci i teoretycy francuskiej Plejady. Wszyscy oni będą postulować „odrodzenie" sztuk i języka.

Na istotne, dla charakterystyki renesansowej emulacji, znaczenie idei *renascentia*, przeciwstawionej średniowiecznej *renovatio*, zwraca uwagę historyk Georges Duby:

> Każdy wcześniejszy renesans stawiał sobie za cel ocalenie od nieuchronnego zniszczenia dzieł, które podziwiano jako dziedzictwo dawniejszej, a zatem lepszej epoki, odnowienie ich i przywrócenie im pierwotnej wspaniałości. Odnowienie było [tylko] ekshumacją. Od teraz każdy renesans będzie postrzegany jako proces twórczy. Dziedzictwo przeszłości zostało przejęte, ale z zamiarem wykorzystania go, tak jak osiedleńcy wykorzystują zasoby dziewiczego lądu, aby wydobyć zeń jak najwięcej.[8]

„Odrodzenie" to ponowne narodziny: humaniści XV i XVI stulecia po raz pierwszy spojrzeli na przeszłość z perspektywy historycznej, co uzmysłowiło im przepaść dzielącą ich od starożytności, a zarazem podpowiedziało, że aby przerzucić most nad tą przepaścią, trzeba wzory antyczne uczynić swoimi, sprawiając w ten sposób, iż odrodzą się na nowo – i w zmienionej formie. Gdzieś u źródeł tego myślenia może pobrzmiewało Heraklitowe przekonanie, że nie można drugi raz wejść do tej samej rzeki: reprodukowanie przeszłości w nie zmienionym kształcie jest „pobielaniem ścian", jak pogardliwie powie Joachim du Bellay.

Należało zatem przewartościować, sprowadzoną w średniowiecznych komentarzach do funkcji utylitarnej, imitację, uczynić z niej narzędzie przyswojenia i odrodzenia tradycji. Tu właśnie przyszła w sukurs teo-

---

[8] G. Duby *The Culture of the Knightly Class: Audience and Patronage*, w: *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, ed. R. L. Benson, G. Constable, C. D. Lanham, Cambridge, Mass. 1982, s. 251-252.

ria emulacji, rozpatrywanej w różnorakich kontekstach (artystycznych i dydaktycznych), zawsze jednak jako wyższy stopień imitacji, dostępny jedynie twórcom obdarzonym naturalnym talentem, podczas gdy imitacja niewolnicza – a więc skrajnie alegacyjna – była, jak się wyraził Poliziano, domeną umysłów niepłodnych[9].

Zatrzymajmy się na chwilę przy owym naśladowaniu wiernym, które nazwaliśmy alegacyjnym, do czego uprawniają leżące u jego podstaw założenia. Zwolennicy – albo też po prostu praktycy – tej postawy zabraniali posługiwania się w nowożytnych tekstach słownictwem nie występującym w pismach pochodzących ze złotego okresu łaciny bądź też – w przypadkach skrajnych, które wyśmiał w swym *Ciceronianusie*(1527) Erazm – nie poświadczonych w dziełach samego Arpinaty[10]. Celem takiego postępowania było zapewnienie swoim utworom swoiście rozumianej doskonałości poprzez nadanie im autorytetu wynikającego z podobieństwa do podziwianego wzoru: im większe podobieństwo, tym lepsze dzieło, nie można bowiem kwestionować doskonałości Cycerona.

Odpowiedzią na takie rozumowanie było przede wszystkim wytknięcie błędu w samym założeniu: najdoskonalszym utworem, w świetle tych poglądów, powinien być przecież utwór identyczny ze wzorem. Argumenty takie znajdujemy m.in. w listach *O imitacji* Gianfrancesca Pica della Mirandoli do Pietra Bemba (1512/13) i we wspomnianym dialogu *Ciceronianus* Erazma z Rotterdamu, sami zaś cyceronianiści przyznawali, że osiągnięcie ideału jest niemożliwe[11].

Jak wobec tego przedstawiał się program pozytywny humanistów, będący odpowiedzią na bezcelowość wiernego naśladowania modelu? Poszukiwania szły w dwóch kierunkach: kontynuacji twórczości łaciń-

---

[9] W słynnym liście do Paola Cortesiego, jednym z najważniejszych dokumentów debaty cycerońskiej XV w.: „Postremo scias infelicis esse ingenii nihil a se promere, semper imitari". (Wiedz na koniec, że jest cechą umysłu niepłodnego nic ze siebie nie dawać, ale zawsze naśladować.) Przymiotnik *infelix* znaczy również „nieszczęśliwy".

[10] Obraz przedstawiony przez Erazma jest oczywiście satyryczny, a więc wyolbrzymiony, niemniej jednak przypadki tak skrajnie pojmowanej wierności trafiały się zarówno w XV, jak i XVI wieku. Powstawały wówczas również specjalne tezaurusy cycerońskie, mające służyć pomocą w wyborze odpowiedniego słownictwa; najsłynniejszy był słownik autorstwa Mariusa Nizoliusa z 1535 i 1570 r.

[11] Nie tylko zresztą cyceronianiści; podobne rozumowanie leży u podstaw, wyraźnie promującej twórczą imitację i współzawodnictwo z przeszłością, *Obrony i uświetnienia języka francuskiego* Du Bellaya.

skiej oraz „obrony i uświetniania" języków narodowych, czyli prób adaptacji wzorów nie tylko do nowej sytuacji kulturowej, ale także do nowych, nierzadko uboższych w słownictwo, języków. W obu przypadkach istotną rolę spełniała kategoria zwana po łacinie *proprium*, po francusku *propre*, polszczyźnie zaś przyswojona (m.in. przez Jana Januszowskiego) jako „własność". Odnosi się ona do indywidualnego talentu, który decyduje o wartości dzieła, nadając mu przy tym cechy „nieuchwytne" (topika poetyckiego *nescio quid* czy też, jak u Du Bellaya, *je ne scay quoy propre*), a zatem nie dające się naśladować ani też przekładać z jednego języka na drugi[12].

W tym ujęciu zatem o wartości dzieła – efektu naśladowania nie decyduje jego zewnętrzne podobieństwo do modelu, ale raczej sposób, w jaki tekst wzorcowy został przetworzony, a jego elementy nabrały nowego znaczenia. Realizacja tego założenia mogła być różnoraka: od postulowanej przez Erazma chrystianizacji – a więc modernizacji – łaciny (związanej z ideą *communitas* chrześcijańskiej jako następczyni Rzymu antycznego), przez czysto dydaktyczne w funkcji ćwiczenia, mające na celu stopniowe przechodzenie od wiernego naśladowania do własnego opracowywania wątków i motywów (postulowane w traktatach pedagogów humanistycznych: Vivesa, Sturmiusa, Erazma), po liczne, a z punktu widzenia zagadnienia intertekstualności najciekawsze, propozycje dotyczące zastosowania takiej metody w twórczości poetyckiej. Omówimy tu trzy reprezentatywne wystąpienia z ostatniej grupy.

Nie przypadkiem najbardziej rozbudowane teorie wyszły spod pióra poetów związanych z francuską Plejadą: podjęli oni, skądinąd za Włochami, zagadnienie stosunku twórczości w języku narodowym do spuścizny łacińskiej, dodając do tego kontekst w dyskusjach włoskich niemal nieobecny[13] – wzbogacania ojczystej mowy przez naśladowanie.

---

[12] Problematyka imitacji i przekładu w traktatach teoretycznych renesansu często się łączy. Niektórzy teoretycy rozdzielają te dwie czynności ze względu na ich funkcję oraz udział osobowości naśladowcy bądź tłumacza w kształcie ostatecznego artefaktu, inni uznają przekład za odmianę naśladowania, jak np. J. Peletier du Mans w *L'art poétique* (1555): „La plus vręe espece d'Imitacion, c'ęt de traduirę".

[13] W poruszających pokrewną tematykę traktatach włoskich, np. Speroniego czy Bemba, dominuje kwestia wzorów doskonałej *lingua volgare*, dyskusja toczy się wokół wyboru konkretnego dialektu, który miałby stać się włoskim językiem literackim. Dysputy te nie pozostają ponadto bez wpływu na rozwój europejskiego petrarkizmu.

Warto zaznaczyć, że nie chodziło wyłącznie o poszerzanie zasobu leksykalnego, ale o szerszy proces generowania form literackich, właściwych dla wymagań danego języka, na wzór gatunków klasycznych[14], istotą zaś tego rodzaju zabiegów było przetwarzanie modeli, wykorzystywanie ich po to, aby tworzyć jakości nowe i – co dla teoretyków renesansowych było bardzo ważne, a szczególnie ostry wyraz zyskało właśnie w pismach Plejady – co najmniej dorównujące osiągnięciom starożytnych lub, jeśli to możliwe, wręcz je przewyższające.

W pismach szesnastowiecznych powraca, znany z listów Petrarki, a wcześniej Seneki, motyw przekształcania, przetwarzania materiału na wzór pszczół. Du Bellay w *Obronie i uświetnieniu języka francuskiego* (1549) nie przywołuje wprawdzie *explicite* tej metafory, jednakże w jego tekście uobecnia się wpisane w nią znaczenie „fizjologiczne". Czytamy mianowicie, iż Rzymianie wzbogacili i udoskonalili swój język i literaturę „naśladując najlepszych autorów greckich, przemieniając się w nich, pochłaniając ich, a dobrze przetrawiwszy, przemieniając ich w krew i pożywienie"[15], i tak też, na ich wzór, należy postępować współcześnie.

Pojawiają się tu dwa istotne elementy teorii twórczego naśladowania: stanowiąca podstawę dogłębna znajomość modelu, wynikająca z niej fuzja naśladującego i naśladowanego, oraz fundowane na tej podstawie przekształcenie, przejęcie pewnych elementów strukturalnych w celu nadania im nowego znaczenia, zgodnego z *proprium* naśladującego.

Dla propagującego tę metodę Du Bellaya nie ulegało wątpliwości, że poeci nowożytni powinni pisać w językach narodowych (co nie znaczy, że sam nie tworzył również po łacinie), albowiem wybierając ojczystą mowę naśladuje się Rzymian, dla których greka spełniała rolę podobną

---

[14] L. Jenny (*Strategia formy*, tłum. K. i J. Faliccy, „Pamiętnik Literacki" 1988 nr 1, s. 273), powołując się na ustalenia Jurija Łotmana, zalicza związki zachodzące pomiędzy strukturami gatunkowymi – albo też między tekstem a gatunkiem – w obręb relacji o charakterze intertekstualnym. Przetworzenia, jakim gatunki klasyczne ulegały w procesie ich adaptacji do kształtujących się w XV i XVI w. języków europejskich, nie są może *stricte* intertekstualne, a jednak od analogicznych procesów zachodzących w średniowieczu różni je przede wszystkim filologiczna świadomość – i związana z nią celowość – stanowiąca podstawę kształtowania genologii renesansowej, zarówno w teorii, jak i w praktyce.

[15] J. Du Bellay *La Deffence et Illustration de la Langue Francoyse*, I 7.

jak łacina dla humanistów renesansowych. Ponieważ przez dobre, czyli twórcze, naśladowanie rozumiał dorównanie wzorowi poprzez umiejętne uwidocznienie własnego talentu – dzięki czemu tekst różny staje się równie dobry jak model – nie widział autor *Obrony...* możliwości osiągnięcia takiego poziomu w twórczości łacińskiej, z góry, jak twierdził, skazanej na wtórność i bycie gorszą niż osiągnięcia wieków klasycznych. Poeci związani z Plejadą bardzo mocno uświadamiali sobie, że łaciny – określonej przez Jacquesa Amyota jako język szlachetny, ale martwy – nie da się wskrzesić w jej dawnym, doskonałym kształcie, można jedynie starać się stworzyć na nowo poezję, nadając jej nowy kształt: pozwalając jej odrodzić się w nowym ciele. Postawa taka zakładała podjęcie dialogu ze starożytnością: dialogu nie tylko wielogłosowego, ale i wielojęzycznego.

Bardziej szczegółowe informacje na temat reguł rządzących literacką emulacją znajdujemy w traktaciku *Della imitazione* Giulia Camilla Delminia (ok. 1530), pisanym po włosku, a skierowanym do francuskiego króla Franciszka I, dotyczącym jednak zasadniczo twórczości łacińskiej.

Delminio wychodzi w swej definicji od podziału języka artystycznego na trzy „porządki" (*ordini*): dosłowny, metaforyczny i odnoszący się do toposów, rozumianych jako rozbudowane metafory czy figury myśli. Dwa pierwsze to, nie podlegająca ani posądzeniom o kradzież, ani też zasadom naśladowania, domena Horacjańskiej *publica materies*, wszyscy pisarze bowiem zmuszeni są przez realia językowe do posługiwania się tymi samymi słowami, wyrażeniami i prostymi metaforami. Dopiero trzeci porządek, będący własnością autora – jego *proprium* – może być rozważany i oceniany w kontekście imitacji; elementów tak postrzeganej „topiki" nie wolno kopiować, a jedynie wzorem pszczół przetwarzać na własny produkt. Ideałem imitacji, a raczej emulacji, jest, według Delminia, „przy pomocy tego samego [materiału] wytworzyć inną, nie mniej piękną figurę"[16] – sformułowanie przywodzące na myśl podaną przez Głowińskiego naczelną zasadę intertekstualności: relacje pomiędzy utworami są w ujęciu Delminia „założone i celowe"[17].

---

[16] Istotny dla niniejszych rozważań fragment tego traktatu został przedrukowany przez B. Weinberga w antologii *Trattati di poetica e retorica del '500*, t. 1, Bari 1970.

[17] M. Głowiński *O intertekstualności*, s. 85.

Z kolei, w pozornie zalecającej jawną kradzież i nieskrępowane niczym naśladowanie modeli literackich *De arte poetica* Marca Girolama Vidy (ok. 1517, wyd. 1527) ujawnia się aspekt „widoczności relacji" i ich „przeznaczenia dla czytelnika"[18]. Najbardziej charakterystyczne dla koncepcji Vidy jest przyznanie poecie nieograniczonej niemal swobody w posługiwaniu się wszelkimi elementami utworów dawniejszych. Postępowanie takie określane jest tu wprost jako *furtum* – kradzież, brak jednak w *De arte poetica*, powszechnego u współczesnych, potępienia takiej praktyki. Ze względu na wagę sformułowań Vidy, przytoczmy je *in extenso*:

> Niektórzy autorzy często popełniają swe kradzieże całkiem otwarcie i, będąc tak nieustraszonymi, pragną, aby ich czyn był przez wszystkich zauważony; kiedy zostaną przyłapani, chlubią się swą kradzieżą: zdarza się, że nie zmieniają nawet szyku słów, ale bezkarnie pozbawiają je ich wcześniejszego znaczenia i nadają zupełnie inne znaczenie; zdarza się też, że podnieceni pragnieniem rywalizacji ze starożytnymi [*cum priscis certare*], znajdują upodobanie w pokonywaniu ich przez wydzieranie im z rąk materiału, który od dawna był ich własnością, i poprawianie go, jako że był źle ułożony. Tak też jest z roślinami: kiedy przeszczepimy gałązki, zauważamy, że potem wystrzelają znakomiciej ku niebu.[19]

Ujęcie to wydaje się całkowicie odmienne od przedstawionego przez Delminia, a także implikowanego w traktacie Du Bellaya, tymczasem leżące u jego podstaw założenie jest to samo: współzawodnictwo gwarantujące jakość imitacji uzależnione jest od zmian wprowadzonych w obręb naśladowanego materiału, zmian – co istotne – na lepsze. Nie znika tu także kategoria *proprium*, tyle że ujawnia się tym razem jako znaczenie nadane przez poetę zapożyczonym od modelu elementom, jako nowe ich uporządkowanie. Nieco dalej czyni Vida bardzo istotne wyznanie, wyraźnie już wskazujące na świadomość rekontekstualizacji elementów zapożyczonych: „Często zabawiam się starożytnymi frazami [*antiquis alludere dictis*] i używając dokładnie tych samych słów, wyrażam inne znaczenie."[20]

W obu przytoczonych fragmentach pojawia się istotny wątek renesansowej teorii naśladowania: jej erudycyjny charakter, będący ukłonem w stronę odbiorcy, którego zadaniem jest deszyfracja kodu imitacyjne-

---

[18] Tamże, s. 77.

[19] M. G. Vida *De arte poetica* III 223-232.

[20] Tamże, w. 257-258.

go. Aspekt ten ujmowany był dwojako: jawna gra twórcy z czytelnikiem, proponowana przez Vidę, jest przypadkiem w XVI wieku odosobnionym, znacznie częściej postulowano „imitację ukrytą", a Filip Melanchthon wręcz potępiał jawność zapożyczeń, mającą na celu wykazanie erudycji autora[21]. Również „naśladowanie ukryte" postrzegane było w kontekście funkcji *delectare*, jako erudycyjna gra z odbiorcą: „[zadaniem imitacji jest] nie być takim samym jak ten, kogo naśladujemy, ale przypominać go w taki sposób, aby podobieństwo było trudne do rozpoznania, chyba że przez [ludzi] uczonych", pisał Cristoforo Landino w *Disputationes Camedulenses*[22], a sto lat później wtórował mu Joannes Sturmius w traktacie *De imitatione oratoria* (1574): „Naśladowanie pozostaje ukryte, nie jest widoczne; nie chce być rozpoznanym [przez nikogo] oprócz [ludzi] wykształconych". Poezja renesansowa była w przeważającej mierze „poezją uczoną" (*poesis docta*), chociaż przyznać trzeba, iż, w przeciwieństwie do niektórych wcieleń konceptyzmu stulecia następnego, uczoność ta nie była zazwyczaj celem sama dla siebie.

Zebrane powyżej poglądy wystarczająco, jak sądzę, unaoczniają obecność co najmniej zalążków myślenia w kategoriach intertekstualności u teoretyków poezji okresu renesansu. Nie pozostawiają w każdym razie wątpliwości, iż związki międzytekstowe postrzegane były nie tylko przez pryzmat autorytetu, ale także faktycznych strukturalnych i semantycznych relacji pomiędzy utworem naśladowanym i naśladującym. Oczywiście we wszystkich wspomnianych powyżej tekstach mówi się również o tym aspekcie naśladowania, który faktycznie musimy nazwać alegacyjnym: według Sturmiusa wsparcie na autorytecie zapewnia utrzymanie się w ryzach stosowności stylistycznej (*decorum*), Vi-

---

[21] W swej *Retoryce* (1532) pisał o *puerilis ostentatio ingenii*. Melanchthon, podobnie zresztą jak większość współczesnych mu teoretyków, negatywnie w związku z tym oceniał zjawisko centonu, który był starożytną, a stosowaną i nowożytnie wersją „tekstów kolażowych", umieszczanych przez Głowińskiego, „na jednym krańcu możliwości intertekstualnych" (*O intertekstualności*, s. 84), podczas gdy na drugim znalazła się „delikatna aluzja". Nawiasem mówiąc, aż dziwnym się wydaje, że termin centon nie pojawia się w ogóle w traktacie Vidy.

[22] Podaję za tłumaczeniem angielskim dokonanym z rękopisu Pietro Cenniniego (1474) przez G. W. Pigmana *Versions of Imitation in the Renaissance*, „Renaissance Quarterly" 1980 nr 33, s. 11.

da zaś wyraża pogląd, iż wpisanie się w tradycję najwybitniejszych dzieł literackich chroni przed krótkotrwałością sławy poetyckiej, a podobne myśli znajdziemy także w innych, bynajmniej nie pochodzących spod piór cyceronianistów, traktatach. Niemniej jednak, oba te aspekty imitacji, rozumianej jako teoria związków międzytekstowych, splatają się ze sobą w refleksji teoretycznoliterackiej renesansu, a dla zasady emulacji z pewnością istotniejszy od – by posłużyć się terminologią Bachtina – „słowa autorytatywnego" jest „żywioł dialogiczności" i wielogłosowość, dopuszczająca „twórczą swobodę w stylizacyjnych wariacjach"[23].

Emulacyjna odmiana naśladowania spełnia podstawowe wymagania stawiane relacji intertekstualnej: jest niewątpliwie nawiązaniem zamierzonym i celowym (a renesans znał też i rozważał zjawisko nieświadomej reminiscencji lektury[24]), przeznaczonym do rozszyfrowywania przez odbiorcę i zakładającym jego kompetencję literacką, to umożliwiającą, kładzie ponadto nacisk na dokonanie zmian ustrukturowania bądź znaczenia wypowiedzi naśladującej i strukturalne znaczenie samych relacji z innymi utworami. Alegacja i intertekstualność nie tylko zatem nie wykluczają się wzajemnie, ale istnieją równolegle, przynależąc do różnych porządków myślenia o literaturze i tradycji.

---

[23] Por. M. Bachtin *Słowo w powieści*, w: *Problemy literatury i estetyki*, tłum. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 183-184.

[24] K. Górski *Aluzja literacka*, przedr. w: *Rozważania teoretyczne. Literatura – muzyka – teatr*, Lublin 1984. Nawiasem mówiąc, teoria reminiscencji, zwłaszcza zestawiona z obsesyjną wręcz troską o unikanie posądzenia o kradzież literacką, a w takim kontekście często jest przywoływana – m.in. przez Petrarkę i Du Bellaya – stanowi argument przeciwko tezie Haralda Blooma (zob. *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. W. Kalaga, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. IV, cz. 2, Kraków 1992, s. 255), iż w XVI wieku „lęk przed wpływem nie opanował jeszcze świadomości poetyckiej".

Krzysztof Mrowcewicz

Żółw, orzeł i łysa kalwińska głowa

(W wileńskim kręgu poezji Daniela Naborowskiego)

Lata 1629-1630 to dla Daniela Naborowskiego okres nieustannych podróży. Zadziwia czasem ich gorączkowe tempo. Oto np. 5 maja 1630 roku jest poeta w Warszawie, skąd pisze do księcia Krzysztofa Radziwiłła, po tygodniu znajduje się już we Wrocławiu (list do księcia z 12 maja), po dwóch w Teisindze, a po miesiącu spotykamy go już w Dreźnie, co potwierdza wierszowany list do Janusza Radziwiłła, który odbywał podówczas naukową peregrynację po krajach Zachodu. A wszystko to mimo fatalnych dróg, niebezpieczeństwa „od Butlerowych i Denhofowych, także od żołnierza, który do Węgier snać się ściąga", i szalejącego wówczas w Polsce morowego powietrza.[1] 4 lipca Naborowski jest znów w kraju, w Węgrowie, a we wrześniu dogląda Radziwiłłowskich interesów na sejmiku w Słucku. A szło wów-

[1] Zob. listy ze zbiorów AGAD, Arch. Radz., dz. V, nr 101-104; por. też: D. Naborowski *Poezje*, oprac. J. Dürr-Durski, Warszawa 1961, s. 136-138 oraz: J. Dürr-Durski *Daniel Naborowski. Monografia z dziejów manieryzmu i baroku w Polsce*, Łódź 1966, s. 124-125.

czas o sprawy pierwszorzędne – o kwestie następstwa tronu. Dla wszystkich było już bowiem jasne, że śmierć zbliża się do starego króla:

Już i do majestatu przybliża się goła...[2]

– pisał poeta w wierszowanym liście z 24 września 1630 roku do księcia Janusza. Sprawa sposobu elekcji, przedłożona przez króla sejmikom, sprowadzała się wedle Naborowskiego do przeforsowania elekcji *vivente rege*:

Kandydata mianować teraz chcą nowego,
lecz – póki stary żyje – próżno przyść do tego.[3]

Wzbudzało to duże emocje, prowadzące do namiętnych sporów, w których szermowano nie tylko argumentami, ale i szablami oraz wszystkim zgoła, co było pod ręką. Świadczy o tym utrzymane w tonie wisielczego – dosłownie – humoru zakończenie listu:

Dan w Slucku, gdy u Rusi w dzwony zewsząd brzmieli,
życzę, aby co w ręku, to na szyi mieli,
bo mi głowę rozbili.[4]

Jak pogodzić to ruchliwe, nadaktywne życie z twórczością? Na początku lat trzydziestych powstało przecież wiele bardzo ważnych utworów Radziwiłłowskiego sługi. Oto np. na spotkanie z kandydatem na króla, przyszłym Władysławem IV, które odbyło się w marcu 1630 roku w Dolatyczach, miał być przygotowany jeśli uwierzymy monografiście poety, choć nie jest to kwestia przesądzona cały zespół wierszy, a wśród nich obszerne przekłady z Petrarki i Du Bartasa, oraz garść świetnych utworów okolicznościowych (*Przyjazd i odjazd królewica; Na pana Żabę*). Dodajmy jeszcze do tego wspomniane wierszowane listy do księcia Janusza, a otrzymamy w rezultacie wcale pokaźny i cenny zespół tekstów, który pozwoli nam na śmiałe stwierdzenie: Naborowski jest wówczas u szczytu możliwości twórczych.
Ruchliwe życie kłóci się jednak wciąż ze stałą, rzec by można, nieruchomą precyzją talentu poety[5]. A może to tylko złudzenie i gorączkowe

---

[2] D. Naborowski *Poezje*, s. 142.
[3] Tamże, s. 142.
[4] Tamże, s. 143.

obroty ciała – którego losem było nieustanne wędrowanie – wspierały obrotny umysł, ruchliwy i niedbale zręczny dowcip poety? Przecież wschody i zachody słońca, takie same w Wilnie, Warszawie, Wrocławiu, Dreźnie czy Paryżu, uczyły, że całe *Universum* skazane jest na ruch. A cóż dopiero człowiek?

Cóż człowiek, jeśli nieba swą odmianę mają?[6]

A może poeta chciał naśladować ruchliwą naturę świata i celowo wybrał żywot nomady, niewygody i przygody podróży?

Niejednej jedna bywa godzina pogody,
a my swój wiek prowadzić chcemy bez przygody?[7]

Zgrabnymi konceptami nie zastąpimy jednak miękkiego łóżka, „spokojnego kąta"[8] i ciepłego pieca. Oj, doskwierał wędrowny żywot poecie, doskwierał. Albo to był młodzieńcem, co nie tęskni jeszcze do „gniazda swojego"? Nie. Miał przecież już 57 lat.
W liście do księcia Janusza z pechowego dla poety Słucka czytamy takie wyznanie:

Ja natenczas jako żółw z chodzącej chałupy
patrzam, ano mię orzeł, chcąc twarde skorupy
o skałę rozbić, coraz porywa do góry,
bo mięsa nie pożyje, nie zewlokszy skóry.
Bym tylko miasto skały na Petra łysego
nie spadł, jak na onego w polu siedzącego.[9]

Karkołomne to porównanie! Naborowski – żółw! Chyba że taki, który wedle zręcznego paradoksu Zenona, prześcignie Achillesa. Pamiętajmy: w dwa tygodnie z Warszawy do Saksonii! Ale dom – tak jak no-

---

[5] J. Dürr-Durski *Daniel Naborowski*, s. 120-132.

[6] D. Naborowski *Poezje*, s. 157.

[7] Cytat z epigramu *Odmiana świecka*, być może autorstwa Naborowskiego; zob. *Wysoki umysł w dolnych rzeczach zawikłany. Antologia polskiej poezji metafizycznej epoki baroku*, oprac. K. Mrowcewicz, Warszawa 1993, s. 101.

[8] *O spokojnym kącie* mowa jest w przypisywanym Naborowskiemu *Votum*; zob. D. Naborowski *Poezje*, s. 185-186.

[9] Tamże, s. 142.

mada – rzeczywiście dźwigał poeta ze sobą. Nie mógł zaś żadną miarą zabierać w drogę biblioteki. Musiało mu ją zastąpić ruchliwe *ingenium*, wyciągające z zakamarków *thesaurusa* pamięci zakurzone klejnoty. W tym wypadku była to bajka Ezopowa o żółwiu i orle, wykorzystana – zgodnie ze zwyczajem epoki – w kapryśny i zgoła niezgodny z jej morałem sposób.

Kiedy żółw zobaczył unoszącego się w powietrzu orła, zapragnął także latać. Przyszedł więc do orła i zapytał, za jaką cenę mógłby go tego nauczyć. Ten odpowiedział, że jest to niemożliwe. ale kiedy żółw nalegał i prosił, orzeł uniósł go wysoko i puścił na skałę, gdzie żółw się roztrzaskał.[10]

W wierszu Naborowskiego następuje – co widać od razu – całkowita zamiana ról. Żółw nie chce wcale ujarzmiać obcego mu żywiołu powietrza i nie zanudza dostojnego orła bezczelnymi i głupimi prośbami. Tu orzeł jest drapieżcą, który ma ochotę pożreć nieszczęsnego domonoścę.

Jeśli poeta – na co się chyba zgodzimy – jest owym przyziemnym żółwiem, to kto ukrywa się pod lotną figurą orła? Nie popełnimy chyba błędu, domyślając się, że chodzi tu o patrona Naborowskiego, księcia Krzysztofa, który tak chętnie wykorzystywał niemłodego już sługę w licznych i niezbyt jasnych misjach. Jego syn, Janusz, jest wszak „młodym orlikiem" (*Do jego książęcej mości Pana, Pana Janusza Radziwiłła*[11]), co jest chyba nie tylko pierzastym komplementem, ale i aluzją do rodowego herbu „*Orła o trzech trąbach*" (*Złote pobożności pęto*[12]).

Skarżył się więc poeta do syna na ojca, ale i synowi sprawiedliwie też się coś dostało. List zaczyna się przecież od bezczelnego w swym lizusostwie komplementu. Janusz jest „Apollinem złotym", przy którym poeta nie śmie śpiewać, jak „gąsior między łabędziami". To znów z Ezopa. Łabędzie trzyma się wszak do śpiewu, gęsi – na stół.[13]

Gąsior i żółw. Czuł się Naborowski potrawą możnych, ale co ciekawe – pozwalał sobie na takie aluzje chyba tylko w wierszach. W zwykłych

---

[10] *Bajki Ezopowe*, przeł. i oprac. M. Golias, Wrocław 1961, s. 99 (nr 259).

[11] D. Naborowski *Poezje*, s. 134-136.

[12] Tamże, s. 82-83.

[13] *Bajki Ezopowe*, s. 106 (nr 277).

listach do księcia Krzysztofa znajdujemy w tym okresie tylko przenikliwość obserwatora i czołobitność dworaka.
Niemniej zjadliwe jest zakończenie listu. Za nie znane nam bliżej – zapewne na szczęście – „komickie rymy" księcia Janusza płacono „gotowizną w złocie". Naborowski długo i haniebnie musiał się dopraszać i przymawiać o wynagrodzenie za swoją służbę. Dlatego hołd złożony Januszowi jest nieco dwuznaczny:

Ja też, książę, jakom rzekł, daję-ć hołd ubogi:
białe z czarnym, strzyżone z golonym pod nogi,
piskorz i grosz nie z groszem, przy nich biała zbroja
zawieszona niech będzie u twego podwoja.[14]

Tu z pomocą przyszedł poecie zmarły przed kilku laty (1625) przyjaciel, Salomon Rysiński, autor *Przypowieści polskich* (1618). Zbiór Rysińskiego zaczyna się bowiem takim oto przysłowiem: „A biało? Biało. A czarno? Czarno[15]". Dobry sługa – a taką maskę przybiera Naborowski – mimo ludożerczych zapędów patronów, musi potakiwać. Powie na czarne białe, a na białe czarne, jeśli chce tego pan. Taki sam, świadomie oportunistyczny, sens ma drugie przysłowie z pierwszej centurii *Przypowieści* Rysińskiego, ujęte w podobną dialogową formę: „A golono? Golono. A strzyżono? Strzyżono"[16]. Element polemiczny wprowadza trzeci zwrot: *piskorz i grosz nie z groszem*. Słynny paremiograf, Adalberg, zapisuje, za Rysińskim zresztą, taki dialog: „Ksiądz do klechy: Atoż tak: tobie piskorz, a mnie węgorz. Albo tak: mnie węgorz, a tobie piskorz – A klecha na to: A mnie przecie piskorz"[17]. Przysłowie wykorzystuje śliską rybią *ekwiwokację* piskorza. Z jednej strony jest to bowiem marna ryba, z drugiej – po prostu synonim nędzy. Albo ksiądz Radziwiłł miał na swoim talerzu węgorza, a klecha Naborowski piskorza, albo klecha Naborowski miał piskorza, a ksiądz Radziwiłł węgorza. I tak zawsze słudze przypada goła, bezłuska nędza, a panu – grosz, czyli węgorz.

---

[14] D. Naborowski *Poezje*, s. 143.

[15] S. Rysiński *Przypowieści polskie*, w: *Biblioteka starożytna pisarzy polskich*, pod red. K. W. Wójcickiego, t. 2, Warszawa 1854, s. 99.

[16] Tamże, s. 99.

[17] Por. *Nowa księga przysłów i wyrażeń przysłowiowych polskich*, oprac. Zespół Redakcyjny pod kierunkiem J. Krzyżanowskiego, t. 2, Warszawa 1970, s. 230.

Ale sługa nie jest całkiem bezbronny. Może drwić przesadnym pochlebstwem „Apollinie złoty!" i zwyczajnie, bezczelnie, cynicznie kłamać. Do tego nawiązuje kolejny przysłowiowy zwrot użyty przez Naborowskiego:

... przy nich biała zbroja
zawieszona niech będzie u twego podwoja...[18]

Ową „białą zbroję" znajdujemy także u Rysińskiego: „A wtymem się ocknął, ano już dzień, wszyscy w białej zbroi"[19]. Dzięki komentarzom wiemy, że używano tego powiedzenia (jakoby z greki) w sytuacji, „gdy kto łże i zmyśla"[20].

Ciekawe, czy książę Janusz potrafił odczytać tę strategię wymówek-przymówek, skarg-oskarżeń starego sługi. Wiąże się to ściśle z ciągle aktualnymi pytaniami: dla kogo pisał Naborowski? W jakim kręgu literackim działał? Przecież talentem i wykształceniem o niebo przerastał zdolnych skądinąd Rysińskich, Kochlewskich czy Karmanowskich.

Ciekawych materiałów do przemyśleń i analiz dostarcza w tym wypadku rękopis biblioteki PAN w Krakowie (1273), z którego wydałem już wcześniej poemat o soli. Znajduje się tam cały zespół tekstów, które związane są w jakiś – trudny do określenia – sposób z Naborowskim. Znaleźć więc tam można nie tylko *Trzeciak*, ale i *Czwartak*, wiersz *Na oczy królewny* i bardzo ciekawy, pełen reminiscencji z poezji czarnoleskiej, *Lament na potłuczone kieliszki*, z ukrytym akrostychem „STAROSTA I Z PROBOSZCZEM ZACNI PIJANICE TAMTEN W WERKACH TEN W WILNIE POTŁUKLI SZKLENICE" (być może chodzi o biskupa wileńskiego Eustachego Wołłowicza i jego brata Jarosza, starostę żmudzkiego), znaną z *Wirydarza poetyckiego Sprawę pana Skopa w trybunale wileńskim*, epicedium na cześć Eustachego Wołłowicza (rok 1630) *Werki albo góra płaczu*, czy też złośliwy wiersz *Łysa kalwińska głowa*.

Przy tym ostatnim zatrzymamy się nieco dłużej, a to ze względu na zagadkowy intertekstualny szelest, który czułe ucho filologa, zareje-

---

[18] D. Naborowski *Poezje*, s. 143.

[19] S. Rysiński *Przypowieści polskie*, s. 100.

[20] *Nowa księga przysłów polskich*, t. 1, Warszawa 1969, s. 535.

struje niechybnie już po pierwszej lekturze. Przytaczam tekst w całości, nie jest bowiem zbyt długi:

Prześwietny Orle polski, wyleć nad obłoki,
a nieco uchybiwszy skalistej opoki,
s p u ś ć ż ó ł w i a albo kamień na łeb nieużyty,
boć to nie łeb człowieczy, lecz wąż jadowity.
Nie wąż, ale pies wściekły, wszystkich kąsający,
nie pies, ale hijena, zwierz z grobów żyjący;
nie hijena, lecz Cerber, stróż piekielny srogi,
od którego pożarty prawie lud ubogi.
Nie Cerber, ale sami przeklęci czartowie,
tuszący coś o sobie, że są [jak] bogowie;
nie czarci, ale piekło siarką gorające,
które nie dba na głosy namniej wołające;
nie czarci, bowiem ci im tylko przeszkadzają,
którzy się dobrowolnie do nich udawają.
Nie piekło, bowiem i to dobrym nic nie szkodzi,
nie Cerber też, bo i ten łagodnie nie zwodzi;
nie hijena, bowiem ta w pustyniach panuje,
w mieście zaś żaden człowiek rady jej nie czuje;
nie pies wściekły, bo tego łacno człek ubije,
nie wąż także, bo tylko po ziemi się wije.
Cóż wtedy zamknę w jednej łysej głowie?
Wąż, pies, Cerber, hijena, piekło i czartowie.[21]

Tytułowy koncept „łysa kalwińska głowa" (łac. *calvus* – łysy) odnosi się zapewne do Naborowskiego, ostrze parodii – bo tekst sprawia parodystyczne wrażenie – skierowane jest bowiem wyraźnie do, z pewnością nie łysej, „królewny angielskiej". W tym samym rękopisie mamy też zresztą drugi tekst protestujący przeciwko nadużyciom *ingenium* Naborowskiego w wierszu *Na oczy (Na też oczy)*. Jest to jednak płód muzy tak pokracznej, że nie można go nawet nazwać parodią[22].
Autor *Łysej kalwińskiej głowy* jest zaś poetą bardzo sprawnym. Tekst jest zgrabny, zwarty, o dwa tylko wersy dłuższy od pierwowzoru, co wynikać może z większej ilości porównań – u Naborowskiego oczom odpowiada pięć obiektów, parodystycznej łysinie zaś – sześć. *Pointa*

---

[21] *Wysoki umysł...*, s. 98-99.

[22] Opublikowałem ten tekst w artykule *Skamieniała langusta i suszony kameleon*, w: *Literatura i instytucje w dawnej Polsce*, pod. red. H. Dziechcińskiej, Warszawa 1994, s. 149.

zręcznie nawiązuje do zakończenia wiersza Naborowskiego przez ten sam czasownik „zamknę" i podobny rym („słowie/bogowie" – „głowie/czartowie"). Oczywiście w parodii brakuje cudownej harmonii konstrukcyjnej pochwały oczu pięknej królewny. Pisałem o tym w swoim artykule *Poeta z cyrklem*[23]. Anonimowy autor odtwarza jednak wiernie barokową figurę sumacji, odwracając jednak sens hiperbol. O ile wyobraźnia Naborowskiego wstępowała coraz wyżej po drabinie bytów (oczy, pochodnie, gwiazdy, słońca, nieba, bogowie), to w tekście parodystycznym zstępujemy coraz niżej (łeb, wąż, pies, hiena, Cerber, czartowie, piekło). Ruch myśli jest jednak podobny – od węża do piekła i z powrotem – od piekła do węża (*climax* i *anticlimax*). Kunsztowna konkatenacja rozpada się nieco w wersach 13-14, gdzie autor nie może uwolnić się od czartów (te dwa wersy można zresztą bez szkody dla całości usunąć), ale wszystko to można wytłumaczyć parodystycznym charakterem tekstu. Czym innym wszak jest dworna pochwała, czym innym zaś złośliwa nagana.

Związek szpetnej „łysej głowy" z pięknymi „oczami" jest oczywisty. Niejasne, niepokojące, ale niewątpliwe są zaś intertekstualne relacje parodii z omawianym już, wierszowanym listem do księcia Janusza Radziwiłła. Świadczy o tym nie tylko ezopowa menażeria, ale i rozbita – rzeczywiście – w Słucku – nie wiem, czy łysa – głowa kalwińskiego poety. Skąd anonimowy, zapewne wileński, utalentowany parodysta znał list Naborowskiego do młodego magnata, podróżującego wówczas po krajach Zachodu? Czy Naborowski rozdawał jeszcze komuś, poza adresatem, swoje poetyckie listy? Dodajmy, że chodziło o tekst szczególnie (ze względu na relację pan – sługa) śmiały. A może rozbicie łba miało być za tę śmiałość karą? Czy adresat wiersza, „prześwietny orzeł polski", to książę Radziwiłł? Chyba jednak nie, bo tekst jest – a może i nie? – antykalwiński.

Czy spuszczenie żółwia albo kamienia na łeb kalwiński jest rewanżem za „łysego Petra"? Przestrzegałbym jednak przed jednoznacznym odczytaniem Piotra jako aluzji antykatolickiej – łysy Piotr był wszak przysłowiowy: „Nie każdy Piotr łysy"; choć *et contra* – przysłowiowy był też łysy pleban – „Nie każdy łysy pleban"[24]. A więc może to jednak

---

[23] K. Mrowcewicz *Poeta z cyrklem*, „Twórczość" 1989 nr 6.

[24] *Nowa księga przysłów...*, t. 2, Warszawa 1970, s. 357.

jakiś katolik – z kręgu Wołłowicza? – wali retorycznym żółwiem w – i tak obity – łeb poety? Takie pytania można mnożyć w nieskończoność. Niewiele bowiem wiemy o życiu literackim w Wilnie i na litewskich dworach na początku XVII wieku. Zbadania wymagają wciąż skomplikowane stosunki pana-mecenasa i sługi-poety.

W liście Naborowskiego zagadkowo brzmi na przykład jeszcze fraza „jak na onego w polu siedzącego". Czyżby – aż nie śmiem przypuszczać – była to pogróżka? U Rysińskiego czytamy bowiem, że „Kamień rzucony ku górze wraca się na głowę rzucającego"[25], czyli żółw, przecząc prawom fizyki i dobremu dworskiemu obyczajowi, spaść może na pięknie upierzoną, choć małą orlą głowę.

A może Naborowski znał po prostu legendę o tragicznej śmierci wielkiego poety Ajschylosa, którą opowiedział choćby Montaigne:

> Ajschylos, mając przepowiedzianą śmierć od zwalenia się domu, daremnie ma się na baczności: oto ginie ugodzony domem żółwia, jego skorupą, która wymknęła się ze szponów orła w powietrzu[26]

Łysa kalwińska głowa zasługuje więc na baczną uwagę głów współczesnych badaczy. Nie można bowiem w końcu wykluczyć jeszcze jednej, kuszącej możliwości. A nuż jest to tekst Naborowskiego, któremu ktoś nadał po prostu nowy, odwrotny tytuł (np. zamiast – popuśćmy wodzy fantazji – *Na łysą Piotrową głowę – Na łysą kalwińską głowę*). Jeśli zasłonimy ów tytuł, tekst nie będzie wcale antykalwiński, może zaś być śmiało antykatolicki.

Spróbujmy odczytać sens poniżających odpowiedników bezczelnego „łysego łba". Wąż i pies nie dają w tym wypadku wielkiego pola do popisu, choć jak wiemy z *Ewangelii Łukasza* (16, 19-31), pies to bezczelny pochlebca, leżący u drzwi bogacza (czyżby aluzja do dworskiej kondycji Naborowskiego?). Ciekawsza jest „hijena", o której makabrycznych obyczajach wyczytał zapewne autor *Łysej głowy* w dziele A. G. Busbequiusa, *Drogi trzy do Solimana cesarza tureckiego*. Busbequius pisze bowiem z obrzydzeniem: „Jest między inszymi bestyjami

---

[25] S. Rysiński *Przypowieści polskie*, s. 126.

[26] M. de Montaigne *Próby*, przeł. T. Żeleński-Boy, oprac. Z. Gierczyński, t. 1, Warszawa 1985, s. 205.

tam barzo gęsta hijena, która się podkopywa do grobów i wywłacza trupy"[27].

„Zwierz z grobów żyjący" łatwiej kojarzy się z katolickim księdzem, pobierającym wysokie opłaty za pogrzeby, niż z ewangelickim ministrem.

Cerber jest po prostu strażnikiem. Pilnuje, by ci, którzy zbłądzili w wierze, nie nawrócili się przypadkiem na dobrą drogę. Cerbera możemy więc z równym prawdopodobieństwem przypisać katolikom i kalwinom.

Ale diabli, uważający się za bogów, znów bardziej pasują do papieżników, o których we wrześniu 1629 roku Naborowski pisał do księcia Janusza:

Bodaj się domieścili piekła gorącego,
bożyszcza pleszowate wieku szalonego.[28]

Dodajmy, że „pleszowate" może tu oznaczać „łyse".

Zamiast parodii moglibyśmy więc mieć do czynienia z autoparodią, zabawą własną manierą stylistyczną.

Tak czy inaczej parodia dowodzi – jak to słusznie zauważył przed laty Julian Tuwim – „wysokiego szczebla kultury literackiej"[29]. Na Radziwiłłowskich i Wołłowiczowskich dworach np. (Sarbiewski) działali bowiem twórcy świetnie znający swoje literackie rzemiosło. Naborowski był wśród nich gwiazdą, ale wokół gwiazdy ułożyła się wcale zgrabna konstelacja, której nieobce były magiczne właściwości Arystotelesowskiej lunety, cudownej retorycznej maszyny, produkującej bez końca olśniewające koncepty i metafory.

Ale by widzieć gwiazdy, potrzeba głębokich ciemności. I dlatego wokół rozbłysków ich talentu, olśniewających wierszy, zalega głęboka strefa cienia, w którą zapadł się smak chleba, który jedli, zapach róż, które wąchali, dotyk miękkich tkanin albo kobiecej skóry, który dawał im rozkosz, brzmienie zapomnianej muzyki poranków i wieczorów nad

---

[27] A. G. Busbequius *Drogi trzy do Solimana cesarza tureckiego, przy tym okrzyk na wojnę przeciwko Turkowi*, Wilno 1597, s. 21.

[28] D. Naborowski *Poezje*, s. 136.

[29] J. Tuwim *Wstęp*, w: *Antologia polskiej parodii literackiej*, oprac. J. Tuwim, Warszawa 1927, s. 1.

Wilią, widok ukochanych miejsc, do których tęsknili, ból, który sprawia rozbity głownią szabli albo zgoła stołkiem pleszowaty łeb, nienawiść i miłość, które kazały im chwytać za gęsie pióro.

I my, co ziemię małą, małe morze mamy,
a myślą górnolotną nieba się tykamy,
cień – niestetyż – i marę zostawim po sobie.
Cień z nami w grób, cień wiecznie stróżem naszym w grobie.[30]

Na szczęście cień także potrzebuje światła.

[30] D. Naborowski *Poezje*, s. 152.

Janusz S. Gruchała

Andrzeja Morsztyna gry z czytelnikiem

(O pewnym typie wiersza enumeracyjnego)

Dwa utwory z *Lutni*: *O sobie* (nr 6) i *Niestatek* (nr 22) – to wiersze doskonale znane, drugi z nich figuruje nawet w „kanonicznym" zestawie w podręczniku dla szkół średnich[1]. One też, wraz z sonetem *Do trupa*, służą najczęściej jako koronne dowody zwolennikom sądu o rzekomej „przewadze formy nad treścią" w kunsztownej liryce baroku. Ów uproszczony pogląd wciąż pokutuje w praktyce szkolnej, o czym poloniści uniwersyteccy mogą się przekonać w corocznych lipcowych rozmowach z maturzystami.

Oba interesujące nas tu utwory omawiano wielokrotnie przy różnych okazjach[2], wypracowując coś w rodzaju interpretacyjnego kanonu.

---

[1] M. Adamczyk, B. Chrząstowska, J. T. Pokrzywniak *Starożytność – oświecenie. Podręcznik literatury dla klasy pierwszej szkoły średniej*, Warszawa 1988, s. 332-333.

[2] Obszerniejsze wzmianki m.in. w: E. Kotarski *Poezje Jana Andrzeja Morsztyna*, Warszawa 1972, s. 54-60; C. Hernas *Barok*, Warszawa 1973, s. 244-247; J. Lewański *Polskie przekłady Jana Baptysty Marina*, Wrocław 1974, s. 144-145; W. Walecki *Doceniamy Morsztyna*, w: *Literackie wizje i re-wizje*, pod red. M. Stępnia i W. Waleckiego, Warszawa 1980, s. 47-54; J. Kotarska *Erotyk staropolski. Inspiracje i odmiany*, Wrocław 1980, s. 181-182; W. Weintraub *Wstęp* do: J. A. Morsztyn *Wybór poezji*, Wrocław 1988, s. XXXV-XLV i LI-LII (BN I 257); D. Gostyńska *Retoryka iluzji. Koncept w poezji barokowej*, Warszawa 1991, s. 147-149; B. Tomczak *O wierszach wprowadzających do „Lutni" Jana Andrzeja Morsztyna*, w: *Barokowe przypomnienia i inne szkice historycznoliterackie*, pod red. R. Ocieczek i M. Piechoty, Katowice 1994, s. 86-88.

Zwracała uwagę przede wszystkim kompozycja tych wierszy, charakterystyczna dla ikonów, zwanych też wierszami enumeracyjnymi. Zasadą konstrukcyjną tej odmiany epigramatu jest „gromadzenie, szeregowanie jak największej liczby metafor, obrazów, antytez, zdań pytających lub przeczących, słów w trybie bezokolicznikowym, rzeczowników, przymiotników itd., dla oznaczenia jednego pojęcia lub przedmiotu"[3]. Owo wyliczanie rządzi się regułami retorycznej amplifikacji, a narzucającym się środkiem jest figura mowy zwana anaforą. Zauważono też, iż w obu interesujących nas utworach Morsztyn użył jednego rozbudowanego zdania o dwu członach wyraźnie i demonstracyjnie różniących się długością: intonacyjny poprzednik jest wielokrotnym powtórzeniem, a następnik zajmuje tylko jeden, ostatni wers. Ta dysproporcja pozwala mówić o *poincie*.

Nie warto chyba omawiać tu szczegółowo wszystkich konstatacji dotychczasowych interpretatorów; są wśród nich zresztą także stwierdzenia – moim zdaniem – niesłusznie, jak np. to, że w wierszu *O sobie* budowa poszczególnych linijek polega na przeciwstawieniu pewnemu zbiorowi, liczącemu wiele elementów, jednego składnika[4]. Również sugestia, że w tymże utworze wyliczanie przebiega od przedmiotów wymiernych do niewymiernych[5], źle znosi konfrontację z tekstem.

Trzeba jednak wspomnieć o kontrowersji, która ostatnio dała znać o sobie w związku ze sposobem odczytywania liryki Morsztyna. Chodzi o *principia*, nie wolno więc sprawy prześlepiać, a spór jest na tyle zasadniczy, że, właściwie, nie ma mowy o kompromisie. Oto mianowicie ostatnie prace poświęcone autorowi *Lutni* powstały w przekonaniu, że nie wolno jego wierszy traktować jako „zabawy w układanie starych klocków"[6], że można na ich podstawie rekonstruować indywidualną i odrębną wizję świata poety. Interpretacja, jakiej zamierzam tu poddać

---

[3] E. Porębowicz *Andrzej Morsztyn, przedstawiciel baroku w poezji polskiej*, „Rozprawy Akademii Umiejętności. Wydział Filologiczny", ser. 2, t. 6 (og. zbioru t. 21), Kraków 1894, s. 272.

[4] W. Walecki *Doceniajmy Morsztyna*, s. 49; B. Tomczak *O wierszach wprowadzających...*, s. 87.

[5] J. Kotarska *Erotyk staropolski*, s. 181.

[6] A. Nowicka-Jeżowa *Dyskusja z platońską koncepcją miłości w erotyce J. A. Morsztyna*, w: *Literatura polskiego baroku w kręgu idei*, pod red. A. Nowickiej-Jeżowej, M. Hanusiewicz i A. Karpińskiego, Lublin 1995, s. 433; zob. też prace P. Stępnia, zwłaszcza książkę *Poeta barokowy wobec przemijania i śmierci. Hieronim Morsztyn, Szymon Zimorowic, Jan Andrzej Morsztyn*, Warszawa 1996.

dwa Morsztynowe ikony, przekornie – nie ma co ukrywać – wypływać będzie z odmiennych przeświadczeń: śledzić chcę tutaj grę, jaką poeta prowadzi z odbiorcą enumeracyjnych wierszy, zakładam też możliwość ironicznego stosunku autora do wypowiadanych stwierdzeń.

Zacząć wypada od pytania o wspomnianą dysproporcję w budowie obu utworów: w pierwszym z nich (*O sobie*) *pointa* jest równoważna dziewiętnastu poprzedzającym ją wersom, w drugim (*Niestatek*) – piętnastu. To, co poprzedza lakoniczny finał – to wyliczenie jednorodnych elementów. W wierszu *O sobie* anaforyczne „nie tyle" wprowadza 22 zbiory mnogie (nazwijmy je dla wygody *pluralia*): nie tyle Puszcza Niepołomska zwierza, ordy janczarskie żołnierza, pszczółek ukraińskie ule itd. W *Niestatku* anafora „prędzej" poprzedza 19 rzeczy niemożliwych (*impossibilia*): prędzej kto wiatr w wór zamknie, morze burzliwe groźbą uspokoi, w sieci obłoki połowi itd. Można myśleć o owej kompozycji jako o przejawie charakterystycznego dla poezji XVII-wiecznej kultu obfitości[7]. Można też wskazywać, iż Morsztyn chętnie umieszczał w swych utworach obszerne „katalogi": spis trunków w liście poetyckim *Do Stanisława Morsztyna, rotmistrza JKMości* (*Lutnia*, nr 66), wyliczenie drzew i krzewów w *Chłodzie daremnym* (*Kanikuła*, nr 8) oraz *Rzek* w 24 utworze z *Kanikuły*. Tradycja „poetyckich katalogów" sięga Homera; przyznajmy jednak, że niewiele to wyjaśnia, jeśli idzie o funkcję, jaką w konkretnym utworze owe wyliczenia pełnią.

Znacznie lepiej posłuży nam przywołanie praktyk retorycznych, które leżą u podstaw „katalogów" w omawianych ikonach Morsztyna. Zwłaszcza w *Niestatku* mamy do czynienia z tradycją mocno ugruntowaną i obrosłą w dodatkowe sensy, których nie można lekceważyć. Owe *impossibilia* (gr. *adynata*) znawcy przedmiotu znajdują już u Archilocha, a jako źródło bezpośrednie dla literatur europejskich wskazują Wergiliuszową VIII eklogę[8]. Interesujące, że wyliczenia rzeczy niemożliwych służyły zwykle budowaniu toposu „świat na opak" i tradycję tę można śledzić przez całe średniowiecze aż po XVII-wieczną literaturę popularną (u nas: sowizdrzalską). Morsztyn, poeta o wielkiej

---

[7] Zob. B. Falęcka *Sztuka tworzenia. Podmiot autorski w poezji kunsztownej polskiego baroku*, Wrocław 1983, s. 36-37.

[8] Zob. E. R. Curtius *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. i oprac. A. Borowski, Kraków 1997, s. 103-107.

kulturze literackiej, zapewne nie mógł ignorować tego, co każe podejrzliwie spoglądać na sens całego utworu: w świecie „na opak wywróconym" żywioł ludyczny odgrywa wielką rolę.

Także wiersz *O sobie*, wypełniony przez *pluralia*, nawiązuje do znanej od dawna konwencji, związanej ze średniowiecznymi listami miłosnymi: „*quot x – tot y*" (np. ile gwiazd na niebie, tyle pozdrowień dla dziewczyny)[9]. Winno nas to skłaniać do ostrożności w dosłownym traktowaniu owych „bólów dla Katarzyny", jakie deklaruje podmiot mówiący wiersza[10].

Że autorowi omawianych wierszy tradycje literackie nie były obce, najlepiej dowodzi fakt, iż zarówno oba ikony, jak i wiele innych utworów z *Lutni* i *Kanikuły* – to rzeczy niezupełnie samodzielne. *Niestatek* wzorowany jest na sonecie Marina pt. *Donna volubile*, który z kolei dość wiernie naśladuje sonet 132 Lope de Vegi[11]. *O sobie* natomiast wzorowany jest albo na sonecie Ronsarda[12], albo – co bardziej prawdopodobne – na epigramacie *Ad Neraeam* Michaela Marullusa, włoskiego poety piszącego po łacinie w drugiej połowie XV wieku[13].

Obecność literackich naśladownictw w utworze staropolskim, oczywiście nie przekreśla z góry szczerości wypowiedzi, winna jednak dawać czytelnikowi do myślenia, rozszerza bowiem wachlarz możliwych konotacji: oto o niestateczności niewiast wypowiadają się ustami Morsztyna także Marino i Lope de Vega, a pewnie jeszcze liczniejsze grono mizogynów, o nieszczęśliwej zaś miłości do Katarzyny mówi Morsztyn wraz ze sporym chórem poetów. Zważmy też, że partnerem literackiego dialogu, wirtualnym odbiorcą obu utworów nie są bynajmniej płoche kobiety ani okrutna Kasia, lecz czytelnik o kompetencji wystarczającej do przyjęcia tak dziwnie sformułowanej informacji.

---

[9] Zob. C. Hernas *Barok*, s. 245.

[10] Takiej ostrożności nie przejawia P. Stępień. Zob. tegoż: *Miłość, śmierć, mistyka. O liryce erotycznej Jana Andrzeja Morsztyna*, „Pamiętnik Literacki" 1992 z. 1, s. 126-127; mówi się tu m.in.: „...kochanek nie znajduje wartości ziemskich mogących oddać przez porównanie bezmiar jego bólu. [...] Cierpiąc męczarnie nie do opisania, nie do zdzierżenia, zalotnik zbliża się do otchłani śmierci [...]".

[11] Zob. J. Lewański *Andrzej Morsztyn...*, s. 143-144; K. Niklewiczówna *Sonety Lopego de Vega prawzorem czterech wierszy Jana Andrzeja Morsztyna*, „Pamiętnik Literacki" 1986 z. 1, s. 192-193.

[12] E. Porębowicz *Polskie przekłady...*, s. 305.

[13] L. Kukulski *Komentarz*, w: J. A. Morsztyn *Utwory zebrane*, Warszawa 1971, s. 1038.

Niektórzy z interpretatorów Morsztynowej liryki podkreślali w niej błahość tematów i brak poważniejszej refleksji. Litościwym milczeniem pominąć wypadnie uproszczenia, jakich się nieraz przy tej okazji dopuszczano. Zastanawiać jednak musi, że często wersyfikację, składnię, środki poetyckie, koncepty rządzące utworami Morsztyna i wszelkie inne tzw. elementy formalne analizuje się jako coś mniej wartościowego niż refleksja, myśl, przedstawienie rzeczywistości. Wiele interpretacji sprawia wrażenie, jakby ich autorzy żałowali, że wiersz Morsztyna jest jak wspaniała, ozdobna, lecz niestety pusta budowla: temat błahy, cierpienia miłosne bohatera nierzeczywiste, świat przedstawiony nie odpowiada prawdziwemu. Nie warto chyba dowodzić, że taki stosunek do kunsztownych utworów z *Lutni* czy *Kanikuły* jest grubym nieporozumieniem.
Celem poety kunsztownego nie jest przecież imitacja świata zewnętrznego względem wiersza, lecz samo dzieło jako przedmiot estetyczny.

> Utwór demonstruje własną artystyczną doskonałość, a rzeczywistość zewnętrzna jest tylko tworzywem. Twórca [...] nie podporządkowuje się światu jako badacz i naśladowca natury, lecz rządzi nim suwerennie i despotycznie.[14]

I dodajmy: spełnia swe powołanie tak samo dobrze lub nieraz lepiej niż ten, który chce mówić prawdę i tylko prawdę o rzeczywistości lub tę rzeczywistość zmieniać.
Wirtuozerię Morsztyna dobrze pokazuje porównanie dwu analizowanych tu ikonów z ich wzorami. *Niestatek* – jak wyżej wspomniano – wywodzi się z sonetów Lope de Vegi i Marina[15]. Jakże to jednak odmienny utwór! Morsztyn przejął sam pomysł: *impossibilia* mają ilustrować zmienność kobiecą. Zrezygnował z formy sonetowej (nieobcej mu przecież) na rzecz konstrukcji swobodniejszej, ale – paradoksalnie – uczynił swój ikon tekstem znacznie bardziej zwartym i zamkniętym. Uzyskał to dzięki wprowadzeniu anafory „prędzej", która, uporczywie powtarzana, spaja wyliczenie i podkreśla napięcie intonacji. Czegoś takiego nie znalazł w sonetach poprzedników; na dowód

---

[14] A. Nowicka-Jeżowa *Morsztyn i Marino – poeci dwóch kultur*, „Barok" 1994 nr 1, s. 41-42.

[15] Teksty zestawiła K. Niklewiczówna *Sonety...*, s. 192-193.

przytoczmy utwór Lope de Vegi w filologicznym przekładzie Krystyny Niklewiczówny:

Powierza się wichrowi i morzu oddaje, / żmiję zaklina i zmiękczyć probuje / czułym błaganiem twardą opokę / lub rafy na morzu, po którym żegluje;
pewności oczekuje po przysiędze Greka, / [szuka] rady u szaleńca, zdrowia u chorego, / [szuka] prawdy w zabawie i słońca w noc ciemną, / owoców na biegunie, gdzie słońce nie dojdzie;
ślepca prosi, ażeby o kolorach sądził; / sam, nagi, wobec rozbójnika staje, / cenny napój dobywa ze skały;
ognia w morzu i wody w ogniu szuka, / w Libii kwiatów i w Etiopii śniegu, / kto w mdłej niewieście ufność swą pokłada.

Proste porównanie z utworem Morsztyna pozwala się przekonać, że polski poeta wziął od swego poprzednika tylko ogólny zarys i parę sformułowań:

1 [1] Prędzej kto wiatr w wór zamknie, [2] prędzej i promieni
2 Słonecznych drobne kąski wżenie do kieszeni,
3 [3] Prędzej morze burzliwe groźbą uspokoi,
4 [4] Prędzej zamknie w garść świat ten, tak wielki, jak stoi,
5 [5] Prędzej pięścią bez swojej obrazy ogniowi
6 Dobije, [6] prędzej w sieci obłoki połowi,
7 [7] Prędzej płacząc nad Etną łzami ją zaleje,
8 [8] Prędzej niemy zaśpiewa, [9] i ten, co szaleje,
9 Co mądrego przemówi; [10] prędzej stała będzie
10 Fortuna, [11] i śmierć z śmiechem w jednym domu siędzie,
11 [12] Prędzej prawdę poeta powie [13] i sen płonny,
12 [14] Prędzej i aniołowi płacz nie będzie płonny,
13 [15] Prędzej słońce na nocleg skryje się w jaskini,
14 [16] W więzieniu będzie pokój, [17] ludzie na pustyni,
15 [18] Prędzej nam zginie rozum [19] i ustaną słowa,
16 Niźli będzie stateczną która białogłowa.

Uważna lektura pozwala odkryć w wyliczeniu Morsztyna bardzo wyrafinowany układ. Oto *adynata* od [1] do [7] mieszczą się w siedmiu pierwszych wersach i wszystkie poprzedzone są anaforą „prędzej"; nie jest jednak tak, że każde z nich zajmuje jeden wers, dwukrotnie mamy do czynienia z przerzutnią. W wersach 8-11 jest sześć elementów połączonych w trzy pary: [8]-[9], [10]-[11], [12]-[13]; w każdej z owych par pierwsze *adynaton* opatrzono, utrwaloną już w uchu słuchacza, anaforą, a drugie połączono krótszym i „mocniejszym" spójnikiem „i". Element [14] znów zajmuje cały wers i poprzedzony jest przysłówkiem

„prędzej", a „i" dodano jakby dla zmylenia czytelnika: nie jest ono, jak było w poprzednich wersach trzykrotnie, spójnikiem, lecz synonimem słowa „nawet". W wersach 13-14 trzy *impossibilia* ([15]-[16]-[17]) połączono bezspójnikowo, a tylko pierwsze zostało wprowadzone przez anaforę. Zbliżając się do końca, poeta dorzuca jeszcze dwa *adynata* ([18] i [19]), łącząc je w parę spójnikiem „i", jak to czynił już wcześniej. Wreszcie w wersie ostatnim dobija do brzegu, wyjawiając odbiorcy, czemu wyliczenia miały służyć.

Ważne są obserwowane to zmiany tempa: najpierw (w. 1-7) wymienia autor swe argumenty powoli, niemal monotonnie, potem (w. 8-11) nieco przyspiesza i w co drugim przypadku rezygnuje z anafory, w w. 12 zwalnia, by w dwu następnych wersach gwałtownie przyspieszyć (czego dowodem jest asyndetyczne połączenie trzech elementów), a tuż przed końcem znów nieco zwolnić (w. 15). Widać dbałość poety o urozmaicenie toku; ten utwór działa jak precyzyjnie zaprogramowany mechanizm.

Jeszcze wyraźniej widać to w drugim z interesujących nas utworów. Epigram Marulla niewątpliwie stanowi źródło dla wiersza *O sobie*:

AD NERAEAM

Not tot Attica mella, litus algas,
Montes robora, ver habet colores,
Non tot tristis hiems riget pruinis,
Autumnus gravidis tumet racemis,
Non tot spicula Medicis pharetris,
Non tot signa micant tacente nocte,
Non tot aequora piscibus natantur,
Non aer tot aves habet serenus,
Non tantus numerus Libyssae arenae,
Quot suspiria, quot, Neraea, pro te
Vesanos patior die dolores.[16]

[Nie tyle Attyka miodów, wybrzeże wodorostów, / góry drzew, wiosna ma barw, / nie tyle szronów ścina smutną zimę, / nabrzmiałych gron ubogaca jesień, / nie tyle strzał w medyjskich kołczanach, / nie tyle gwiazdozbiorów skrzy się cichą nocą, / nie tyle ryb pływa w morzu, / nie tyle ptaków ma spokojne niebo, / nie tyle fal porusza się w oceanie, / nie tak wielka jest ilość piasku libijskiego, / ile wzdychań, ile, Nereo, z twojego powodu / cierpię co dzień wściekłych bólów.]

---

[16] M. Marullus *Epigrammata et hymni*, Argentorati 1509, k. b_4.

Morsztyn odrzuca wprawdzie bezpośredni zwrot do adresatki, stosuje jednak dokładnie taką samą jak Marullus anaforę, ale (znów!) czyni to w sposób znacznie bardziej wyrafinowany niż włoski poeta:

[1] Nie tyle Puszcza Niepołomska zwierza,
[2] Nie tyle ordy janczarskie żołnierza,
[3] Nie tyle pszczółek ukraińskie ule,
[4] Nie tyle włoskich kortegian gondule,
[5] Nie tyle babskich strzał krymskie sajdaki,
[6] Nie tyle gwoździ indyjskie karaki,
[7] Nie tyle wrzecion brabanckie kądziele,
[8] Nie tyle kółek młyn, co jedwab miele,
[9] Nie tyle śledzi od północy morze,
[10] Nie tyle różnych barw tęcza i zorze,
[11] Nie tyle Loret toczonych pacierzy,
[12] Nie tyle Wiedeń sieci i obierzy,
[13] Nie tyle gdański port łasztów tatarki,
[14] Nie tyle książek frankfortskie jarmarki,
[15] Nie tyle wiosna kwiatków, [16] lato kłosów,
[17] Jesień owoców [18] i organy głosów,
[19] Gwiazd jasne niebo, [20] piasku morskie brzegi,
[21] Kropel spory deszcz, [22] spłachcia gęste śniegi,
[23] Nie tyle mają i jeziora trzciny,
Jak ja mam bólów dla mej Katarzyny.

Ten utwór rządzony jest, równie rygorystycznie jak *Niestatek*, przez kalkulację matematyczną: czternaście pierwszych elementów mnogich (*pluralia*) wypełnia bardzo regularnie 14 pierwszych wersów i każdy z nich zaczyna się od anafory „nie tyle". Wersy 15-18 to gwałtowne przyspieszenie: w każdym z nich są dwa człony, anafora występuje jedynie na samym początku, później jej brak, oczywiście nie tylko z tego powodu, że nie zmieściłaby się w metrum. W w. 19 powraca autor do swego „nie tyle", tu także daje wreszcie orzeczenie „mają", odnoszące się do wszystkich 23 *pluraliów*, tu również (podobnie jak w *Niestatku*, w. 12) dodaje „i" w znaczeniu „nawet".

Utwór robi wrażenie bardziej „związanego" (rygorystycznie skomponowanego) niż *Niestatek*, nie tylko dlatego, że jest odeń dłuższy, a również zawiera jedno rozbudowane zdanie. Przede wszystkim zwraca uwagę brak orzeczenia w pierwszych osiemnastu wersach; dzięki temu wielokrotne zawieszanie głosu i rozpoczynanie zdania od nowa jest bardziej ostentacyjne. Tu także obserwujemy charakterystyczne zmia-

ny tempa[17], a ich mechanizm jest może nawet zarysowany wyraziściej niż w *Niestatku*.

Powtarzające się w obu analizowanych utworach prawidłowości zbyt misternie zostały skonstruowane, by można je uznać za niewiele znaczącą sztuczkę formalną. Odnosi się wrażenie, iż autor bawi się w programowanie odbioru wiersza. Napięcie intonacyjne, ale i zniecierpliwienie czytelnika, narasta jednostajnie w pierwszej części utworu; trudno powiedzieć, kiedy cierpliwość się wyczerpuje, ale z pewnością nie trzeba na to aż czternastu powtórzeń anafory, jak to ma miejsce w utworze *O sobie*. Tak „wymęczony" czytelnik odnotowuje przyspieszenie tempa w drugiej części wiersza i gdy już-już spodziewa się zaspokojenia swej ciekawości, perfidny poeta zwalnia tuż przed końcem: „Nie tyle mają i jeziora trzciny"...

Leszek Kukulski, znakomity znawca poezji Morsztyna, wyróżnił kiedyś w wierszach enumeracyjnych tego poety cztery „schematy formalne"[18]: 1. r e k a p i t u l a c y j n y, kiedy to wyliczenie kończy się powtórnym wymienieniem wszystkich elementów; 2. k o n t r a s t o w y, gdy przeciwstawia się dwa szeregi metafor, z których pierwszy opiewa zalety, a drugi wytyka wady tego samego przedmiotu; 3. k o n f r o n t a c y j n y, kiedy szereg porównań lub metafor dotyczy jakiejś cechy, którą – okazuje się na końcu – adresat pochwały lub nadany posiada w stopniu przewyższającym wszystko; 4. e k s p l i k a c y j n y, oparty na tzw. *versus rapportati*, kiedy to kilka stwierdzeń najpierw wymienia się po kolei, a potem łączy w jedno zdanie z wieloma podmiotami, orzeczeniami, przydawkami itd.

Omawiane tu utwory Morsztyna nie podporządkowują się żadnemu z wyliczonych schematów. Nie należą do typu czwartego, ponieważ nie mają nic wspólnego z figurą *versus rapportati*. Nie realizują też trzech pierwszych schematów, jako że związek treściowy między enumeracją a wnioskiem, jaki z niej płynie, jest bardzo luźny: owe *impossibilia* czy *pluralia* czerpie autor z dziedzin odległych, zakończenie jest prawdziwą niespodzianką dla czytelnika.

---

[17] Ze znanych mi interpretatorów Morsztyna zwrócił na to uwagę tylko W. Walecki *Doceniajmy Morsztyna*, s. 49-50.

[18] L. Kukulski *Schematy i wzory enumeracyjnych epigramów Andrzeja Morsztyna*, w: *For Wiktor Weintraub Essays in Polish Literature, Language, and History*, ed. by V. Erlich, R. Jacobson et al., The Hague-Paris 1975, s. 257-266.

W obu utworach można z powodzeniem przeprowadzić prosty eksperyment, polegający na zastąpieniu ostatniego wersu jakimkolwiek innym, na dowolny temat. Jedyną konsekwencją, jaką taka substytucja wymusi, będzie konieczność zmiany tytułu[19]. Zabawy takie są o tyle pouczające, że skłaniają do pytania: czy kilkanaście wersów poprzedzających *pointę* naprawdę jest beztreściową „watą"? Czy czasem nie jest tak, że to, co można zmienić bez naruszenia konstrukcji utworu, jest w nim mniej ważne, a najważniejsze jest właśnie to, co dzieje się w pierwszej, dłuższej części wiersza?

Zadajmy proste, „szkolne" pytanie: o czym są wiersze Morsztyna *Niestatek* i *O sobie*? To, co dotychczas powiedziano, prowadzi do hipotezy, która może się wydać ekstrawagancka, ale jest według mnie jedyną sensowną. Otóż *Niestatek* nie jest przede wszystkim utworem o wiarołomności kobiet, a *O sobie* nie jest przede wszystkim wyznaniem uczuć względem Katarzyny. Oba te utwory łączy to, co w nich najistotniejsze i co jest ich tematem („treścią", jeśli już ktoś chce użyć tego słowa): o c z e k i w a n i e n a *p o i n t ę*. Czytanie ich jako prostej informacji o świecie jest jak obrabianie Morsztynowych precjozów przy użyciu kilofa i ociera się o swoisty interpretacyjny sentymentalizm.

„Wiersze o oczekiwaniu na *pointę*" – takie określenie dwu ikonów Morsztyna skłania do refleksji na temat wiersza w ogólności, jego znaczenia i sposobu oddziaływania. Wszyscy zgadzają się, że funkcja informacyjna nie jest dla poezji konstytutywna, trudność sprawia jednak określenie, jaką wartość znaczeniową mogą mieć z pozoru asemantyczne składniki wiersza, jak rytm, kompozycja, wszelkiego rodzaju figury mowy. Trzeba też zastanowić się, czy rzeczywiście mogą ulegać semantyzacji te elementy, których czytelnik nie zauważa, położone jakby „poniżej progu percepcji". W odniesieniu do omawianych wierszy Morsztyna można na przykład z pożytkiem pytać, czy zmianom tempa wyliczeń, precyzyjnie – jak pokazuje bliższy namysł – regulowanym przez autora, a nie rejestrowanym przez przeciętnego odbiorcę, da się przypisać jakiś sens i czy można o nich mówić jako o „treści" utworów. Wydaje się, że w przypadku wirtuoza, jakim jest J. A. Morsztyn, pozy-

[19] W dawnych latach zachęcani do tego eksperymentu studenci polonistyki z upodobaniem zamieniali ostatni wers *Niestatku* („Niźli będzie stateczną która białogłowa") na zdanie zawierające przemiły idiom „Ojczyzna Ludowa".

tywna odpowiedź na to pytanie jest jak najbardziej uprawniona. Kunsztowne utwory wymagają jednak kompetencji przekraczającej naiwne nastawienie na informację.

Morsztyn w wierszu *O sobie* istotnie mówi o sobie samym; właściwy komunikat, zawarty w utworze, nie brzmi jednak: „kocham Kasię nad życie", lecz: „jestem wirtuozem, potrafię programować odbiór czytelniczy"[20]. Dlatego właśnie ma zapewne rację Barbara Tomczak dowodząc, iż ów szósty utwór *Lutni* należy do „ramy" całego zbioru[21]. Dokonana wyżej analiza dowodzi, że nie znalazł się tam przypadkiem: jako dobry rzemieślnik, Morsztyn przedstawił się czytelnikowi pokazując *Meisterstück*.

W wierszach, takich jak *Niestatek* czy *O sobie*, rządzi głowa, nie serce. „Element gry intelektualnej decyduje o sile atrakcyjnej utworu"[22]. Rzecz jasna, również odbiorca uruchamiać musi raczej rozum niż uczucia; tylko taki (i aż taki) pakt można sensownie zawrzeć z autorem *Niestatku* i *O sobie*. Styl lektury, jakiego wymagają te utwory, nie jest w niczym gorszy czy „niższy" od innych. Wymagania stawiane czytelnikowi są tu nawet większe niż przy lekturze – powiedzmy – wyznań miłosnych lub satyry na kobiety. Czas już chyba odejść, także w popularnych interpretacjach, od depercjonującego określania efektów poetyckich jako „wyłącznie formalnych", od mówienia o „braku subiektywnych uczuć" itp.; przyjemność, jaką niesie intelektualna gra między nadawcą i odbiorcą tekstu, nie jest wcale mniejsza niż w przypadku „krwistych" wyznań, jest tylko nieco trudniejsza.

Wróćmy na koniec do klasyfikacji Kukulskiego. Omówione tu ikony tworzą oddzielną, piątą grupę wierszy enumeracyjnych Morsztyna, którą – tknięty terminotwórczym szałem – chciałbym nazwać schematem retardacyjnym, jako że opóźnianie finału wydaje się główną ambicją poety. Nie może to być schemat bardzo licznie reprezentowany, jako że ograniczony jest w języku zasób konstrukcji składniowych rodzących ze swej natury konieczne napięcie. Morsztyn wykorzystał – i jest to czyn jednorazowy, nie do powtórzenia – dwie

---

[20] Zob. rozważania B. Falęckiej na temat podmiotu mówiącego w poezji kunsztownej.

[21] B. Tomczak *O wierszach wprowadzających...*, passim.

[22] J. Kotarska *Jedna czy dwie poetyki Jana Andrzeja Morsztyna*, „Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego. Prace Historycznoliterackie" 1974 nr 3, s. 120.

takie konstrukcje: „nie tyle... ile..." oraz „prędzej... niż...". Miał jeszcze do dyspozycji na przykład: „nie tylko..., lecz także...", „jeśli... to...", „o tyle..., o ile..." oraz liczne związki zawierające stopień wyższy przymiotników i przysłówków.

Chłodna kalkulacja, wyrozumowana gra, a nawet manipulacja wobec odbiorcy – te lub podobne określenia pojawiały się w niniejszym tekście. Morsztyn niewątpliwie jest poetą dystansu, ironii, autorem często nie tyle mówiącym wprost, co dającym do zrozumienia. Lektura wielu jego wierszy wymaga podejrzliwości. Gdyby na przykład doświadczenia z analizy dwu ikonów odnieść do innych znanych utworów z *Lutni* i *Kanikuły*, to można by pytać: czy na pewno sonet *Do trupa* jest wierszem o miłości? Czy da się czytać *Nadgrobek Perlisi* wyłącznie jako epitafium dla pieska? Te pytania pozostawmy jednak na inną okazję.

Albert Gorzkowski

Inexplicabili inflammatus ingenio. Model portretu atopicznego w *Żywocie Grzegorza z Sanoka* Filipa Kallimacha

Ἄτοπος znaczy „absurdalny", „niezrozumiały", „niezgodnie brzmiący", *rationi minime consentaneus*[1]; a zarazem określa jakąś (τίς, *quae-dam*)[2] niezwykłość, osobliwość, *incredibilitas*. *Thesaurus Linguae Graecae* definiuje atopię (ἡ ἀτοπία) zarówno jako „niedorzeczność", „niezgodność", „dysharmonię", „grzech", „występek", jak i „rzecz godną podziwu", „tajemniczość", „coś niepojętego", „harmonię", *novitas*[3]. Takim epitetem obdarzyli Sokratesa jego uczniowie, o czym świadczą liczne fragmenty *Uczty* i *Fedona*. Zaiste trudno o pojęcie tak ambiwalentne w swej istocie, tak niejednoznaczne i sprawiające tyle kłopotów tłumaczom dialogów Platona:

---

[1] Zob. *Thesaurus Linguae Graecae*, ed. L. Dindorfius, vol. 2, Paris 1831, s. 2392; por. *Słownik grecko-polski*, pod red. Z. Abramowiczówny, t. 2, Warszawa 1958, s. 367.

[2] Celowo podkreślam tutaj *pronomina indefinita*, jako że są one swego rodzaju konstytutywnym składnikiem atopiczności.

[3] Por. też: Platon *Fedon*, 62 D i *Fileb*, 49 A.

[...] οὐ γάρ τοι ῥάδιον τὴν σὴν ἀτοπίαν ὧδ' ἔχοντι εὐπόρως καὶ ἐφεξῆς καταριθμῆσαι.[4]

W. Witwicki tłumaczy to zdanie następująco:

[...] bo to dla mnie dziś niełatwa rzecz, tak wytrząść i po porządku wyliczyć wszystkie twoje dziwactwa.[5]

„Dziwactwo" czy „niezwykłość" raczej? Marsilio Ficino przełożył ten fragment nieco inaczej:

Nam haud facile est homini sic affecto mirabiles tuos mores facunde certoque ordine numerare.[6]

Sokratesa cechowało tedy coś godnego podziwu, *res mirabilis*; może – jak sądziło wielu renesansowych humanistów (Battista Alberti, Leonardo Bruni, Leone Ebreo, Marsilio Ficino, Niccolo Niccolì, Coluccio Salutati)[7] – był to jakiś boski dar, moc zniewalająca i jednocześnie wprawiająca w zachwyt; może to στοργή[8], *motus cordi humano insitus divinitus congruens cum lege Dei*[9], jakaś wewnętrzna siła umożliwiająca zespolenie dusz, jak pisał Melanchton – *vera quaedam animorum copulatio atque coniunctio, qua amicus amicum velut se ipsum complectitur*[10]. Zacytujmy Platona raz jeszcze:

---

4 Platon Συμπόσιον, 215 A.

5 Cyt. za: Platon *Uczta*, przeł. i oprac. W. Witwicki, Warszawa 1957, s. 125.

6 Platonis *Opera omnia Marsilio Ficino interprete*, Lugduni, MDXXXVIII, p. 296. Zastanawiające, iż w ten sposób przekładają ἄτοπος prawie wszyscy XIX-wieczni tłumacze pism Platona.

7 Por. G. Toffanin *Storia dell' umanesimo*, vol. 2, Bologna 1950, passim; G. Gentile *Il pensiero italiano del Rinascimento*, Firenze 1940, s. 27 i nast.; G. Saitta *Il pensiero italiano nell' Umanesimo e nel Rinascimento*, Firenze 1961, s. 32 i nast.

8 Zob. W. K. C. Guthrie *The History of Greek Philosophy*, t. 3, Cambridge 1969, s. 387-399; por. G. Toffanin *L' uomo antico nel pensiero del Rinascimento*, Bologna 1957, s. 36-38; G. Sarton *The Appreciation of Ancient and Medieval Science during the Renaissance*, Filadelfia 1955, passim; zob. też: Apuleius *De Platone et eius dogmate*, XX, 247-XXII, 252.

9 To określenie pojawia się często w listach Melanchtona w związku z jego definicją pojęcia *homo novus*; por. F. Petrarka *Lettere*, ed. G. Fracassetti, vol. 2, Firenze 1863, s. 241-244.

10 Tamże, vol. 3, Firenze 1863, s. 45-47.

Gdybyście nie myśleli, żem już całkiem pijany, to bym wam przysiągł na to, jak na mnie jego słowa [Sokratesa, A. G.] działały i jeszcze dzisiaj działają. Bo kiedy go słucham, serce mi się tłuc zaczyna silniej niż korybantom w tańcu i łzy mi się cisną do oczu, a widzę, że wielu innym tak samo [...]. Ja jeszcze dziś czuję, że gdybym cię słuchać zaczął, to bym nie zapanował nad sobą, tylko bym na nowo czuł tak samo [...]. Bądźcie przekonani, że go żaden z was nie zna.[11]

Wedle Petrarki Sokrates był prawdziwym lekarzem „chorych dusz", i który proponował swoim uczniom jako analgetyk ową *convivenza amici*[12], *societas animorum mentiumque*. Stąd w jednym z listów autor *Canzoniere* pisał:

Te in finem, lector candidissime, quisquis es, obtestor atque obsecro per communis studii amorem, per si qua tibi famae propriae cura est, ne aut varietate rerum aut verborum humilitate movearis.

[Na koniec, najzacniejszy czytelniku, kimkolwiek jesteś, proszę cię, a nawet zaklinam na wspólną nam miłość wiedzy i dbałość o własną sławę (o ile się o nią troszczysz), abyś nie wzruszał się zmiennością rzeczy lub znikomością słów.][13]

Ficino nazywał Sokratesa, za Erazmem zresztą, „łowcą", *callido e sagace uccellatore*, z jednej strony posiadającym dar zjednywania sobie serc, lecz z drugiej odpychającym, budzącym jakiś nieokreślony lęk, wywołującym zdumienie, a nawet gniew i strach, o czym wspomina w *Uczcie* Alcybiades:

I nieraz mu już śmierci życzę, a wiem, że gdyby to się stało, byłoby mi jeszcze gorzej; tak że już całkiem nie wiem, co mam właściwie począć z tym człowiekiem.[14]

To właśnie cała dychotomiczność, rzec można – paradoksalność atopii. Sokrates z *Uczty* i Sokrates z *Menona* to dwa, zupełnie odmienne oblicza mędrca, nauczyciela, przewodnika, które renesansowy humanizm świadomie scalił, podkreślając szczególnie asekt „sylenicznośći"[15]. Oglądając wszak *Szkołę ateńską* Rafaela trudno

---

[11] Platon *Uczta*, s. 126.

[12] Zob. Petrarka *Lettere*, vol. 2, s. 158-159.

[13] Tamże, s. 264-265; tłumaczenie A. G.

[14] Platon *Uczta*, s.127. Por. tenże, *qeaithtos*, 149 A.

[15] Epitet ten występuje kilkakrotnie w dziełku Ficina *Sopra l' amore*. Por. G. Toffanin *L' uomo antico nel pensiero del Rinascimento*, s. 37.

dostrzec tam tajemniczość i dysharmonię – to tylko jeden z wizerunków Sokratesa, ubranego w zieloną szatę, symbolizującą prócz odrodzenia, harmonii i równowagi, także – jak zauważył M. Barasch[16] – wtajemniczenie oraz melancholię, połączenie *vita activa* i *vita contemplativa*[17].

Atopiczny portret mędrca nie jest wynalazkiem luminarzy renesansu, ani nie oni nawet pierwsi spostrzegli ów antyczny wzorzec. Możemy go odnaleźć już w dziełku Jana z Salisbury *Policraticus*[18], które rozpowszechniło popularny później w XVI w. motyw *fons Socraticus*[19]; poglądy ateńskiego filozofa stają się tu punktem odniesienia wielu erudycyjnych wywodów średniowiecznego polihistora:

Jestem pewien, iż wszyscy czerpiemy z tego Sokratesowego źródła, które promieniowało tak wielką czystością obyczajów, iż u potomnych zrodziło się przekonanie, jakoby nie ludzką, lecz boską miało naturę.[20]

Modelem atopicznym posłużył się też Dante w *Convivio*[21]; lecz i na kartach *Boskiej Komedii* pobrzmiewa echo sokratejskich idei:

[...] *l' Inteligenza sua bontate*
multiplicata per la stelle spiega,
girando se sopra sua unitate.[22]

Toffanin skomentował powyższe wersy lakonicznie i wyraziście zarazem:

E che cosa sono queste parole, se non socratiche? Ma d' una socraticita cosi fuori del tempo, cosi autonoma![23]

---

[16] Zob. W. K. C. Guthrie *The History...*, s. 397-398; por. J. Lipsjusz *O stałości księgi dwoje*, przeł. J. Piotrowicz, Wilno 1770, s. 7-8.

[17] Zob. G. Toffanin *L' uomo antico...*, s. 74-76.

[18] Zob. J. Saresberiensis *Policraticus, sive De nugis curialium et vestigiis philosophorum*, vol. I-II recogn. C. J. Webb, Oxonii 1909.

[19] Zob. Petrarka *Lettere*, vol. 2, s. 62 -64; por. G. Saitta *Il pensiero italiano....*

[20] J. Saresberiensis *Policratius...*, vol. 1, s. 147; tłum. A. G.

[21] Zob. E. Glasser *Dantes Pietas in der Werwelt der Commedia*, Halle 1943, s. 26-28.

[22] *Paradiso*, II, s. 136-138.

[23] G. Toffanin *L' uomo antico nel pensiero del Rinascimento*, s. 38.

Translacje i filologiczne komentarze pism Platona, lektura *Memorabiliów* Ksenofonta, *Moraliów* Plutarcha, *De deo Socratis* Apulejusza czy *De vita ac moribus philosophorum* Burleusa spowodowały ożywione i głębokie zainteresowanie Sokratesem (doskonałym wszak patronem dla renesansowych humanistów), co zaowocowało w literaturze pojawieniem się rozmaitych motywów i obrazów: *amor Socraticus, chartae Socraticae, daemon Socraticus, succi Socratici* etc.[24] Zauważyć je można, rzecz jasna, i w piśmiennictwie staropolskim, szczególnie w twórczości polsko-łacińskiej doby renesansu (*Hortulus elegantiarum* Korwina, *De erudienda iuventute* Coxe'a, *De philosophiae laudibus oratio* Libanusa, traktaty Illicinusa, Gostyńskiego, Jana z Ludziska, Jana ze Trzciany, *Wizerunek własny żywota człowieka poczciwego* Reja, *Elegie* Kochanowskiego, *Demon Socratis* i czwarta księga *Dworzanina* Górnickiego)[25].

R. Klibansky, E. Panofsky i F. Saxl źródło popularności portretu atopicznego w XV i XVI w. upatrują w renesansowym indywidualizmie[26]; podobnie sądzą E. Cassirer, F. Koehler i M. Wittkower[27].

E. R. Curtius ujmuje atopię – na płaszczyźnie retorycznej – w obrębie *Unsagbarkeitstopoi*[28]. E. Garin, G. Gentile i G. Saitta akcentują natomiast zbieżność idei humanistycznych z założeniami etyki sokratejskiej[29]. Wydaje się, iż szczególne upodobanie do posługiwania się modelem atopicznym przejawiali w renesansie pisarze włoscy (Landino, Poliziano, Pontanus, Urceus), wśród nich Filip Buonaccorsi – Kallimach, autor *Żywota Grzegorza z Sanoka*. Właśnie w tej panegirycznej biografii atopia umożliwia stworzenie utopijnego, na poły skonfabulowanego, lecz niezwykle wyrafinowanego retorycznie, wizerunku me-

---

[24] Przypomnijmy, iż motyw *succi Socratici* pojawia się już w elegii Pawła z Krosna, poświęconej Wojciechowi z Szamotuł, zob. Pauli Crosnensis Rutheni *Carmina*, red. M. Cytowska, Warszawa 1962, s. 18.

[25] Por. chociażby *Elegię* XV, III Jana Kochanowskiego.

[26] Zob. R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl *Saturn und Melancholie*, Frankfurt am Main 1990, s. 109-114.

[27] Zob. E. Cassirer *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Leipzig-Berlin 1927, s. 30 n., s. 41-42; F. Koehler *Wesen und Bedeutung des Individualismus*, München 1922, s. 17-19; M. Wittkower *Born under Saturn*, London 1963, s. 14 n.

[28] Zob. E. R. Curtius *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. i oprac. A. Borowski, Kraków 1996, s. 167 n.

[29] Por. G. Saitta *Il pensiero*....

cenasa i humanisty. Nie oznacza to jednak, iż skonstruowany w nim portret atopiczny jest idealnym odwzorowaniem atopii sokratejskiej; to biografia utkana z sieci kryptocytatów i parafraz, tak iż jedynie filolog, *lector peritus*, zdający sobie sprawę z wagi kotekstualności w tekście piętnastowiecznym, potrafi odnaleźć dziełko Kallimacha w splocie coraz to nowych, nasuwających się konwergencji i filiacji[30].

Renesansowy model atopiczny nie tylko łączy w sobie *quoddam ingenium* i *novitas* portretowanego oraz *admiratio inexplicabilis* portretującego (określanego nieraz dodatkowo jako *inflammatus*), lecz nadto spaja ideał *vita activa* i *vita contemplativa*. Portretowany to *primus lumen* otoczenia, sędzia intelektualnych dysput, kierujący się rozwagą i umiarem (*modestia*); cnotę uważa za wartość jedyną i najwyższą; pozostaje zwykle pod opieką sił nadprzyrodzonych (Opatrzność, *dajmonion*, *angelus custos* etc.), niekiedy w jego losy ingeruje *fatum*. To jednak nie wystarczy: wizerunek artysty, mędrca czy władcy musi zawierać elementy paradoksu, dysharmonii, wewnętrznych napięć (*coincidentia oppositorum*).

Taki jest w istocie portret idealnego humanisty – Grzegorza z Sanoka – umieszczony w perspektywie wyjątkowości i osobliwości, atopii *kat' egzochen*; życie lwowskiego biskupa jawi się w świetle utworu Kallimacha jako niezwykły splot losów, *exemplum virtutis*, które winno być przez wszystkich naśladowane[31]:

> [...] była w nim jakaś naturalna swoboda [*libertas quaedam naturalis*] nie ulegająca ani żadnym strachom, ani pożądaniom, lecz zdążająca ku rzeczom szlachetnym, odwracająca się ze wstrętem od haniebnych, [...] poza cnotą wreszcie wszystko inne uważał za rzeczy bez wartości.[32]

Spójrzmy, jak wspomniane elementy atopicznego portretu rysują się na przykładzie renesansowego mecenasa.

Ingenium i *novitas* Grzegorza z Sanoka podkreśla autor już na samym początku biografii, poświęcając im osobny rozdział; wedle

---

[30] Por. A. Miodoński *Spicilegium Gregorianum*, „Eos" 1907 nr 13, s. 204-205; zob. też: Z. Dembitzer *Buonaccorsiana*, tamże, s. 76 -77; J. Domański *Początki humanizmu*, Wrocław 1982, s. 233 (*Dzieje filozofii średniowiecznej w Polsce*, 9).

[31] J. Domański *Początki humanizmu*.

[32] Philippi Callimachi *Vita et mores Gregorii Sanocei*, ed. et in linguam Polonam vertit I. Lichońska, Varsoviae 1963, s. 25.

Kallimacha, gdy humanista rozpoczął publicznie wykładać *Bukoliki* Wergilego:

[...] ta nowość tak powszechną obudziła chęć słuchania Grzegorza [*tanto itaque consensu novitas rei ad eum audiendum*], że nie było nikogo, kto będąc obeznany z literaturą, nie przyłączyłby się do grona jego słuchaczy. Jeden zabrzmiał głos [*Unus erat vox*] wśród ludzi wykształconych, że oto teraz dopiero zabłysło dla nich światło [*primum eis lumen illuxisse*], dzięki któremu wstąpią na drogę prawdziwej nauki [...], On więc pierwszy [*Primus itaque*], zacząwszy ścierać z umysłów uczniów tę zaśniedziałość i ciemnotę, którą wnieśli ostatni gramatycy, wprowadził do Krakowa piękno i wspaniałość starożytnej mowy.[33]

Zaakcentowana już w powyższym fragmencie *admiratio* wzrasta z każdym kolejnym rysem wizerunku:

Albowiem ani w życiu jego nie było nic, czego nie można byłoby jak najbardziej polecić do naśladowania. [...] Nie dbał zupełnie o sen ani o pożywienie, nie miał odpowiednich sprzętów ani zastawy; zasługiwał raczej na to, by nazwać go niedbałym lub oszczędnym [...]. Wszyscy mieli łatwy dostęp do niego, a i on sam chętnie pozwalał prowadzić się tam, dokąd chcieli przyjaciele.[34]

Zaczyna się powoli wyłaniać obraz filozofa, na poły neostoika, na poły epikurejczyka, efekt konglomeratu szkicowych ujęć anegdotycznych rodem z dzieła Diogenesa Laertiosa, mających ową atopię jasno wyodrębnić:

Z pijaka, który przepiwszy ojcowiznę roznosił i sprzedawał wodę po mieście, tak żartował: Gdybyś był mógł kiedyś wodę znosić, nie potrzebowałbyś jej dzisiaj nosić [...]. Widząc, że syn jakiegoś rolnika spod miasta przyjął święcenia, powiedział: Woli modły odprawiać, niźli zagon uprawiać.[35]

Grzegorz z Sanoka łączy też w sobie wspomniany już ideał *vita activa* i *vita contemplativa*; jest, jak Sokrates w *Uczcie*, dyskutantem, który w rzeczywistości skupia na sobie całą uwagę, a dzięki umiłowaniu cnoty może być rozjemcą w naukowych sporach, mistrzem i przewodnikiem sprowadzającym na właściwą drogę z intelektualnych rozdroży:

Na ćwiczenia te przychodził biskup w roli sędziego, lecz po większej części sam grał rolę jednej ze stron i w ten sposób kształcił swój umysł. Nie było miejsca, nie było posiłku,

---

[33] Tamże, s. 19.
[34] Tamże, s. 23-24.
[35] Tamże, s. 27.

wieczoru, chwili bez jakiejś godnej pogawędki, a w każdej rozmowie na pierwszym miejscu były tematy naukowe. Czy jest coś bardziej cennego i wzniosłego nad współżycie takich ludzi? Wszystkie rozmowy prowadzono albo o cnocie, albo z myślą o niej.[36]

Humanista w dziełku Kallimacha nie unika publicznych dysput; przeciwnie – chętnie zawiera znajomości, by służyć swą wiedzą i okazywać życzliwość, chociaż może być narażony na niemiłe komentarze:

Wracając z kościoła, przed śniadaniem zatrzymywał się na chwilę u tego, do kogo przypadek go zawiódł, czy to w domu, czy przed drzwiami, i tak poufale prowadził rozmowy zarówno z mężczyznami, jak i z niewiastami, że dawał okazję [...] do złośliwego tłumaczenia swojej niezmiernej dla wszystkich życzliwości.[37]

Rolę sił nadprzyrodzonych zaznacza Kallimach podczas opisu klęski pod Warną, namalowanej przez Buonaccorsiego z prawdziwym zacięciem i ekspresją. Samo rozpoczęcie działań wojennych miało być karą Opatrzności dla polskiego króla za złamanie przysięgi danej poganom:

Król jakby gnany jakimś przeznaczeniem [*veluti quodam fato accelerans*] ku temu, co miało być dla niego karą [...] szybkim marszem [...] śpiesznie zdążał ku morzu.[38]

Grzegorz jest w tych wydarzeniach postacią znaczącą, by nie rzec – wyjątkową. Jako duchowny nie może brać udziału w walce, lecz widząc haniebny odwrót wojsk królewskich, postanawia rzucić się w wir boju i ponieść zaszczytną śmierć: *Accursurus erat solus* [...] *ut honestissime occumberet*[39]. Wówczas podąża w zupełnie przypadkowym kierunku [*fortuitum iter intravit*], napotykając na swej drodze śmiertelnie rannego kardynała Juliana, który niegdyś groził Grzegorzowi uwięzieniem za rzekome podważanie autorytetu Kościoła. Śmierć Juliana ma być oczywiście boską karą:

Tobie zaprawdę słusznie, ale tobie samemu tylko należała się taka śmierć za to, żeś stolicę apostolską śmiał nazwać i uczynić patronką wiarołomstwa.[40]

---

[36] Tamże, s. 35.
[37] Tamże, s. 71.
[38] Tamże, s. 31.
[39] Tamże, s. 30.
[40] Tamże, s. 33.

Również „przypadkowo" przejeżdżał tą drogą Jan Huniady, który wydobył Grzegorza z tłumu uciekających na oślep, wziął go do swej łodzi i „cudem" uratował od śmierci[41].
Brak jeszcze w życiorysie humanisty elementu paradoksalności, swoistej dysharmonii; *aprosdokesis* pojawia się w rozdz. LII (fragment przytaczam celowo także w oryginale):

Sed quod mirari libeat, mira quadam novitate naturae sentiebat recreationem fessi ingenii post iracundiam ideoque facile ac quodam consulto modo irascebatur usque ad obiurgationem familiae, quandoque etiam et in verbera prorumpebat. In ultima senectute stultitiam finxit, ut suorum consilia exploraret, et dies aliquot ea in simulatione permansit

[Jednemu tylko się dziwię: z powodu jakichś szczególnych cech swego charakteru każdorazowy wybuch gniewu przynosił odprężenie jego zmęczonemu umysłowi i dlatego łatwo i tak jakby umyślnie wpadał w gniew, posuwając się do łajania domowników, a niekiedy nawet do chłosty. W okresie późnej starości chcąc poznać zamierzenia swych bliskich udał, że rozum stracił i przez kilka dni w tej roli wytrwał].[42]

Cytat to dość znamienny i spajający cały model atopiczny.
Grzegorza z Sanoka z dziełka Kallimacha nie obdarzałbym przydomkiem epikurejczyka czy stoika. To raczej renesansowy eklektyk, bardzo bliski wzorom pedagogicznym i humanistycznym z dzieł Albertiego, Bruniego czy Valli; wiele fragmentów *Żywota*, dotyczących pojęć natury, prawa i sprawiedliwości zaczerpnął autor wprost z utworów Cycerona, Lukrecjusza, Seneki oraz Tacyta[43]. Słychać też pogłos lektury Platona i Plutarcha[44]; pamiętajmy, iż Buonaccorsi chętnie czytywał neoplatoników, o czym świadczą najlepiej jego *Epigrammata*, gdzie wiele obrazów i motywów to *expressis verbis* echo zainteresowań filozofią Plotyna[45].

---

[41] Tamże.

[42] Tamże, s. 72-73.

[43] Zob. J. Domański *Ze studiów nad Kallimachem*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce" 1961 nr 6, , s. 5-15.

[44] Tamże; por. T. Sinko *De Gregorii Sanocei studiis humanioribus*, „Eos" nr 6, 1900, s. 259-260; A. Gorzkowski *Ścigany przez los. Filip Buonaccorsi – Kallimach – renesansowy humanista w szacie Odysa*, „Znak" nr 5, 1997, s. 84-95.

[45] Zainteresowanie Proklosem przebija szczególnie w kilku epigramatach Kallimacha zatytułowanych *Ad librum*.

Biskup w szacie greckiego mędrca – połączenie tyleż udane, co ryzykowne; *speculum* tyleż przesycone utopią, co wyrafinowane retorycznie; obraz tyleż barwny, co n i e j e d n o z n a c z n y. Po prostu – a t o p i a renesansowego humanizmu.

Radosław Grześkowiak

Poeta z logogryfu
O *Wizerunku złocistej przyjaźnią zdrady* Adama Korczyńskiego

U schyłku XVII wieku powstał poemat o niezwykłej skali artystycznej, którego znajomość zawdzięczamy jedynie zapobiegliwości Romana Pollaka. Utwór Adama Korczyńskiego *Wizerunek złocistej przyjaźnią zdrady* nie został bowiem wydany w dobie staropolskiej, a sporządzony w czasie okupacji odpis Pollaka uratował tekst od zagłady, gdyż autograf spłonął w 1944 roku. Poemat to dziś właściwie zapoznany[1], zupełnie niesłusznie, gdyż jest wyśmienitym dziełem nieznanego skądinąd poety.

Niewiele wiemy o twórcy dzieła, który nawet nie podpisał *Wizerunku*. Na stronie tytułowej pozostawił jedynie zatytułowany *Autor* logogryf,

---

[1] Wydawca *Wizerunku* jedno ze swych późnych studiów o poemacie Korczyńskiego otwiera stwierdzeniem: „Mimo że minęło już lat 17 od krytycznego wydania tekstu, poświęcono mu zaledwie trzy szkice analityczne". Gorycz tego wyznania dociera w pełni, gdy spojrzeć na odpowiedni przypis: autorem dwu z owych szkiców był sam Pollak, natomiast trzeci napisany został do poświęconej mu księgi zbiorowej (R. Pollak *Ze studiów nad powieścią Adama Korczyńskiego*, w: tegoż *Od renesansu do baroku*, Warszawa 1969, s. 263 i przyp. 1).

rodzaj literackiej zagadki, polegającej na rozbiciu nazwiska czy nazwy na sylaby ukryte w wierszu tak, by czytelnik mógł złożyć całe słowo:

Imię ma z raju, SKI ogon przezwiska
ROK wspacznie głową, CZYN w środek wciska.[2]

Nikt, kto kiedykolwiek zmagał się z jakimś rebusem, nie powinien mieć trudności z rozwiązaniem zagadki. Jednak ta nietypowa prezentacja jest, jak się okaże, rysem dla warsztatu Korczyńskiego nader znamiennym.
Znacznie bardziej tajemnicza jest dla nas biografia poety. O jego życiu wiemy tyle, ile możemy wyczytać z *Wizerunku*. A jest tego bardzo niewiele. Stąd nota biograficzna Korczyńskiego – zamiast danych – mnoży niewiadome:

Żył pod koniec XVII, może także w początkach XVIII w. Pochodził prawdopodobnie z Korczyna w pobliżu Sambora, w ziemi przemyskiej, ze szlachty zaściankowej. Znał Sambor, możliwe, że przebywał tu przez czas dłuższy. Wykazywał pewne obeznanie z procedurą sądową. Nie wykluczone, że był – może studiował – we Włoszech. Znał języki łaciński i ruski. Inne szczegóły nieznane.[3]

W innym miejscu autor przytoczonej notki domniemywa, że jeśli poeta rzeczywiście wywodził się z owego Korczyna, to musiał się pieczętować herbem Sas, oraz że w Samborze „może uczęszczał do założonego z końcem XVII w. kolegium jezuickiego"[4]. W ten sposób niemal wszystkie dane w biogramie pisarza opatrzone zostały znakiem zapytania. Pewna jest tylko data znana z tytułu jednej z fraszek: *Moda teraźniejsza*

---

[2] Lekcji odpisu Pollaka „wspacznie głową" nie potwierdza J. Studnicka-Kozłowska, która wcześniej korzystała z autografu Korczyńskiego (por. *Katalog rękopisów polskich (poezyj) wywiezionych niegdyś do Cesarskiej Biblioteki Publicznej w Petersburgu, znajdujących się obecnie w Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie*, Kraków 1929, s. 49, nr 56). Według niej było tam „wspacz mi głową", co można uznać za odczytanie błędne; Załuski utrzymuje, że w oryginale było: „wspaczni głową" (J. A. Załuski *Bibliotheca Poetarum Polonorum qui patrio sermone scriptorunt*, Warszawa 1753, s. 53), Pollak zaś, sporządzając odpis w modernizującej transkrypcji, *e* pochylone zapisał jako *e* jasne.

[3] *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut"*, t. 2: *Piśmiennictwo staropolskie*, oprac. zespół pod kier. R. Pollaka, Warszawa 1964, s. 389.

[4] R. Pollak *Korczyński Adam*, [hasło w:] *Polski słownik biograficzny*, t. XIV/1 (z. 60), Wrocław 1968, s. 48.

anni 1698-[v]i (IX 2)[5] – wyznacza ona prawdopodobny czas powstania całego tekstu. Ale już związki z Samborem nie są bynajmniej tak oczywiste. Sugerowało je objaśniające wersy 191-192 punktu I *marginalium*, mówiące o tym, iż: „Na facjacie ratusza samborskiego jest napis ten *grandi littera*, że może w rynku stojąc przeczytać:

Hic locus odit, amat, punit, con[serv]at, honorat
Nequitiam, pacem, crimina, iura, probos[6].

Stąd Pollak wyciągnął wniosek, że autor musiał znać „bliżej szanowne królewskie miasto Sambor i napis na odrzwiach ozdobnej bramy ratusza, pamiętającej czasy Zygmunta Starego. Jeszcze przed ostatnią wojną można było stwierdzić, że Korczyński dokładnie ten napis odtworzył"[7]. Sporządzając odpis, Pollak nie potrafił jednak określić, czy przypis ten pochodził faktycznie od Korczyńskiego. A jeśli to nie poeta był jego autorem, to mógł w ogóle nie znać Sambora, bowiem inskrypcja ta w najróżniejszych wariantach pojawiała się na licznych budynkach – choćby na pochodzących z 1507 r. stallach dawnego trybunału w Palazzo Pretorio w Pistoi:

---

[5] Wszystkie przytoczenia z *Wizerunku* pochodzą z przygotowanej przeze mnie w 1993 roku pełnej edycji poematu, oddającej autorski kształt dzieła (w lokalizacji cytatów liczbą rzymską oznaczony został numer kolejnego punktu lub zapisanej po nim grupy fraszek, cyfra arabska poprzedzona przecinkiem oznacza numer wersu – w punkcie lub fraszce – bez przecinka zaś kolejny numer fraszki w danej grupie). Do tej pory tekst Korczyńskiego dostępny był w czterech różnych edycjach. Osobno została wydana wierszowana nowela (A. Korczyński *Złocista przyjaźnią zdrada*, oprac. R. Pollak, przy współpracy S. Saskiego, BPP 89, Kraków 1949) i przedzielające poszczególne jej części grupy fraszek (tenże, *Fraszki*, wyd. i oprac. R. Pollak, BN I 134, Wrocław 1950), przy czym, ze względów cenzuralnych, edytor pominął tu 21 tekstów. Część z nich dwa lata później podał do druku w osobnym artykule R. Pollak: *Notatki na marginesie utworów A. Korczyńskiego*, „Pamiętnik Literacki" 1952, s. 599-603 i odb. (fraszki I 6, I 16-17, IV 13, V 5, V 13, VI 10, IX 4, IX 7-8, IX 15), zaś pozostałe epigramaty wydane zostały z odpisu Pollaka dopiero po trzydziestu latach: A. Korczyński *Fraszki dotąd nie wydane*, oprac. R. Leszczyński, Łódź 1982 (fraszki I 6-8, II 6, III 5, III 8, III 16, VI 4, VI 20, VII 4, IX 9, IX 18).

[6] Odpis Pollaka zamiast „conservat" daje lekcję „confermat". Poprawka wprowadzona została na podstawie świadectwa A. Brücknera, który korzystał z autografu Korczyńskiego (por. niżej przyp. 14, a także: *Ratusz*, [hasło w:] *Encyklopedia staropolska*, oprac. tenże, Warszawa 1990, t. 2, szp. 343). Emendację usprawiedliwia obecność identycznej lekcji w zapisie niezależnym od kopii Pollaka, inskrypcji z Pistoi.

[7] R. Pollak *Wstęp*, w: A. Korczyński *Fraszki*, s. XVII.

Hic locus odit, amat, punit, conservat, honorat
Nequitiam, leges, crimina, iura, probos.[8]

Znana była również w Polsce – niemal identyczny napis wyryto około połowy XVII wieku na ratuszu w Braniewie:

Haec domus odit, amat, punit, defendit, honorat
Desidam, studium, crimina, iura, probos.[9]

Dystych był na tyle popularny, że pojawiały się nawet jego parafrazy. Na przykład w warszawskich Łazienkach na kartuszu nad portalem głównym znalazła się trawestacja autorstwa Stanisława Herakliusza Lubomirskiego:

Haec domus odit, amat, fundit, commendat et optat
Tristitias, pacem, balnea, rura, probos.[10]

Inna jeszcze parafraza, przystosowująca dwuwers do odmiennej sytuacji, pod datą 14 września 1644 otwiera *album amicorum* niejakiego Melchiora Janichiusa, studenta teologii w Królewcu:

Hic liber adit, amat, vivat, veneratur amicos
Provos, sinceros, fucatos atque fideles.[11]

Widać stąd, że inskrypcja cieszyła się dużą popularnością. Jeśli zatem przypis ów faktycznie nie pochodził od Korczyńskiego, nie mamy dowodu potwierdzającego związki poety z Samborem. Daleko idące wnioski biograficzne oraz określenie miejsca rodowej posiadłości poety, herbu i statusu jego rodziny czy edukacji w samborskim kolegium

---

[8] Cyt. za: W. Tatarkiewicz *Łazienki w Warszawie*, Warszawa 1968, s. 43.

[9] Cyt. za: M. Orłowicz *Ilustrowany przewodnik po Mazurach Pruskich i Warmii*, podali do druku G. Jasiński, A Rzempołuch, R. Traba, Olsztyn [b. r.], s. 274. Na podobieństwo tej inskrypcji z tą znaną z *Wizerunku* zwrócił uwagę T. Mikulski w recenzji: A. Korczyński *Złocista przyjaźnią zdrada* i *Fraszki*, wyd. R. Pollak (1950), w: tegoż *Rzeczy staropolskie*, wstęp W. Weintraub, oprac. D. Maniewska, Z. Mikulska, T. Witczak, *Studia staropolskie*, t. XIV, Wrocław 1964, s. 478.

[10] S. H. Lubomirski *Poezje zebrane*, wyd. A. Karpiński, t. 1, Warszawa 1995, s. 337.

[11] Cyt. za: E. Kotarski *O imionnikach XVI i XVII wieku*, w: *Staropolska kultura rękopisu*, red. H. Dziechcińska, Warszawa 1990, s. 101.

– wcale nie muszą być prawdziwe. Poeta mógł znać dwuwers choćby z któregoś z wyżej wymienionych miejsc, a wówczas geograficzne realia jego biogramu wyglądałyby zupełnie inaczej.

Co gorsza, założenie, że Korczyński dopisał owo *marginalium*, wcale nie poprawia sytuacji. Nie wiadomo bowiem, czy na samborskim ratuszu w ogóle widniała taka inskrypcja. Informacje o niej, jak i przytoczony wyżej sugestywny opis odrzwi ratusza, zawdzięczał Pollak monografiście regionu, Aleksandrowi Kuczerze[12]. Ten zaś, omawiając dokładnie centralną budowlę Sambora, łaciński dystych spisuje nie z fasady, ale z *Dziejów obyczajów w dawnej Polsce* Bystronia[13]. Fakt to nader znamienny, gdyż na dwóch fotografiach odrzwi, które zamieszcza w swej książce Kuczera, po inskrypcji nie ma nawet śladu. Autor zawierzył po prostu Bystroniowi, znanemu skądinąd z wykorzystywania informacji źródłowych z drugiej ręki. W tym akurat przypadku przytoczony dystych przedrukował za Brücknerem, który z kolei przepisał go z ... autografu Korczyńskiego[14]. Jeden z dwóch elementów tekstu, odsyłających do świata pozaliterackiego, weryfikowany był więc na podstawie samego *Wizerunku*. Koło się zamknęło i zabrakło danych, by ustalić, czy Korczyński mógł oglądać napis na bramie samborskiego ratusza, pamiętającej czasy Zygmunta Starego. Równie dobrze mógł fantazjować, chcieć oszukać czytelnika, czy po prostu coś przekręcić.

Tak samo dyskusyjne jest nadawanie szczególnego znaczenia w przytoczonej nocie biograficznej znajomości słownictwa i procedury sądo-

---

[12] Por. R. Pollak *Wstęp*...

[13] A. Kuczera *Sandomierszczyzna. Ilustrowana monografia miasta Sambora i ekonomii samborskiej*, t. 1, Sambor 1935, s. 100 i il. po s. 108 i 112 oraz przyp. 4 ze s. 144, odsyłający do: J. S. Bystroń *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce. Wiek XVI-XVIII*, Kraków 1932, s. 215.

[14] Jako pozycja popularyzatorska *Dzieje obyczajów* były pozbawione przypisów, ale że łacińską inskrypcję znał Bystroń z tekstu Brücknera, dowodzi wcześniejsza rozprawa, gdzie również ją cytuje, podając tym razem źródło (por. J. S. Bystroń *Napisy*, 1927, w: *Tematy, które mi odradzano. Pisma etnograficzne rozproszone*, oprac. L. Stomma, Warszawa 1980, s. 115 i przyp. 25, s. 165), czyli *Dodatki* A. Brücknera (w: *Wirydarz poetycki Jakuba Teodora Trembeckiego*, wyd. tenże, t. 2, Lwów 1911, s. 363). Brückner również nie ujawnia, skąd zna ów dystych, ale pisząc, iż umieszczony był „niegdyś na facjacie samborskiego ratusza", zapożyczoną u Korczyńskiego formułą zdradza, że był nim rękopis *Wizerunku*, z którego robił swego czasu wypisy.

wej (któż w XVII w. nie był z nimi w pewnym stopniu obeznany?). Ze znacznie większą ostentacją – której najbardziej jaskrawym przykładem są odautorskie przypisy do wyrazów mniej zrozumiałych dla ówczesnego czytelnika – popisuje się Korczyński doskonałym opanowaniem słownictwa żeglarzy[15]. Tyle że nie należy tego raczej traktować jako wskazówki biograficznej.

Owe erudycyjne popisy, dające tak niewiele i tak niejednoznacznych wskazówek o życiu poety, sporo mówią o jego literackim warsztacie. Autor *Wizerunku* bowiem, jak pokazał to Wiktor Weintraub, jawnie słowami się bawi i słowa smakuje[16]. Badacz ten zwrócił uwagę nie tylko na wyraźną tendencję w stylu poety do preferowania słów niezwykłych, lecz także na bogactwo synonimiki, wyrafinowane zestawienia eufoniczne czy igraszki polegające na przełamaniu jednego wyrazu innym. Jak dalece Korczyński jest świadom środków, którymi się posługuje, świadczy choćby pomysł etymologii wyrazu „ceduła" (tu: list) przekornie wyprowadzonej od łacińskiego *caedo* (ścinać, odrąbywać), gdyż w przypadku bohatera jego miłosna korespondencja „trąci grobem: / W cudzej ziemi iść z cudzą żoną tym sposobem!" (V, 229-230):

Rzecz się ledwie nie kożda zgadza z swym imieniem:
„Ceduła", z łacińskiego tłumacząc języka,
„Ucinka" czy „ustrzyżka" coś się blisko tyka,
Jakoż tak wielom ceduł korespondencyje
Nie sytym krwie żelazem odstrzygnęły szyje.
[V, 242-246]

Zabawę słowem – polskim czy łacińskim – uczynił poeta również głównym tematem całego szeregu swoich fraszek. Wystarczy przywołać epigram o przejęzyczeniu mówcy, który „ruinę" zamienił w „urynę" (II 14), hiper-zdrobnienie w tytule fraszki *Roztropniusiuchniutenieczenniusienieńk[a] dama* (III 2), czy też miniaturę zatytułowaną *Polskie „zaraz"*, gdzie skojarzył homonimiczne słowa „«Zaraz» – prawdy

[15] Na co zresztą, przy innej okazji, zwracał również uwagę Pollak; por. tegoż *Maryniystyczne motywy w powieści A. Korczyńskiego*, „Studia i Materiały do Dziejów Nauki Polskiej", seria A, z. 12, Warszawa 1968, s. 275-278 (przedrukowany jako pierwsza część *Ze studiów nad powieścią Adama Korczyńskiego*, s. 263-269).

[16] W. Weintraub *Uwagi o artyzmie „Złocistej przyjaźnią zdrady"* (1962), w: tegoż *Od Reja do Boya*, Warszawa 1977, s. 154-164.

zaraza", nie zapominając zinterpretować faktu, że tytułowe „zaraz" można równie dobrze czytać wspak (V 7). W takim natężeniu słowne rewelacje poety przestają być czczą zabawą literata, za które zwykło się je uważać. Te drobne iluminacje pokazują, jak bardzo płynne może być znaczenie wyrazu, jak otwartym jest on tworem. Za pomocą zmiany kontekstu, wydobycia dwuznaczności, zamiany dwóch liter, eufonicznego skojarzenia z innym słowem czy po prostu zwykłego rebusu – odsłania Korczyński, świadomie i konsekwentnie, zupełnie nowe pokłady ukryte w języku. Ostentacyjnie rezygnując ze znaczeń pewnych i oczywistych, ustanawia poetę rewelatorem słów. A przez to i świata nimi opowiedzianego. Bo tropiona i eksponowana przez niego wieloznaczność języka zaraża przedmioty, które ten ma nazywać. W konsekwencji prowadzi to do zachwiania relacji między rzeczą a słowem. Jakże znamienne jest wahanie, które odnajdujemy we fraszce *Krzywonos ptak* (IV 13):

Czy od krzywego nosa krzywonos się zowie,
Czy mu imię skrzywiło nos – niech mi kto powie.[17]

Podobne tendencje odnaleźć można u podstaw paremiograficznej pasji Korczyńskiego. W wielości i różnorodności przywołanych przysłów dorównuje on chyba Wacławowi Potockiemu: w komentarzu wspomnianej edycji wskazane zostały niemal dwie setki różnorodnych paremii, a rejestr ten bynajmniej nie pretenduje do kompletności. Autor *Wizerunku* po mistrzowsku operuje tym materiałem. Kiedy bohaterów poetyckiej noweli ponoszą nerwy, ich wypowiedzi zamieniają się w po-

---

[17] Innym spektakularnym przykładem może być opis specyficznego aktu fałszywej nominalizacji we fraszce *Co Bóg dał* (II 6), jako żywo przypominający „Satyrę w krótkich majteczkach":

Pyta raz dziecko matki przez błahe odzienie:
„Cóż to masz?" – patrząc na jej owo przyrodzenie.
„Ej, cóż mam mieć? Co Bóg dał!" – z gniewem matka rzecze,
Potym z wstydem w kąt, w lepszą kieckę się oblecze.
W kilka dni onoż dziecko mówi z swą macierzą:
„Mamusiu, cóż dziś będziem jedli na wieczerzą?"
Matka: „Co Bóg dał, synku". Ów w płacz na słowa te:
„Nie chcęć ja jeść «co Bóg dał»!" – „czemu?" – „Bo kosmate!"

tok dosadnych zwrotów przysłowiowych. W ten sposób sugestywnie oddaje poeta werwę ciętej przymówki, której impet często podkreśla jeszcze eliptyczna forma powiedzeń. Tak zbudowana została reprymenda dana przez Polaka flisakowi, zbyt ochoczo garnącemu się do wypitki (VIII, 317-328). Podobnie wygląda ostra wymiana zdań między księciem Maroldem i księżną na temat jej powinowatego, w której – jak stwierdza doskonale świadomy swego warsztatu autor – „przysłowia o kre[wnym] jej tak szpetne słyną" (IV, 216):

[...] Ledwiem wyrzekł: „Darujęć!" – a on już i bierze.
Było z trochę poczekać, nie zaraz tak sprośnie
Izbę mi ogołocić. Stary, a nie rośnie
I gorąco kąpany! Ale to przyczyna
Ta jest: bał się w oduznym jakiego galbina
Uronić komu z moich. Znać za groszem płacze,
Więc na to ordynował w skok swe posługacze
Szczodry pan stryj. Wyraźniej [zaś] mówiąc i gorzej:
Przyrodzenie niż mieszek wprzód tylne otworzy!
Widzę dwój trapi tego chyragra książęcia:
Do datku kurczy rękę, rozciąga do wzięcia.
[IV, 198-208]

Ale ta potrzeba zanurzenia w języku żywym, w konkrecie mowy potocznej jest nader znamienna. Bo choć przysłowie jest dla Korczyńskiego równie dobrym tematem fraszki, jak – także z życia wzięte – scenki rodzajowe, to szereg epigramów poświęca on przede wszystkim żartobliwemu wyjaśnieniu pochodzenia znanych powiedzeń. Bawiąc się w tworzenie fałszywych etymologii nie zawsze jest samodzielny, jak na fraszkopisa przystało, umie bowiem docenić dobry dowcip. Czasami przywołuje więc popularną anegdotę, jak choćby w epigramie zatytułowanym *Skąd to: „Wie Pan Bóg, czyj kozieł, czyj baran" – może kto nie wiedzieć* (III 17):

Pan kozła, chłop barana wiózł dać na ofiarę.
Szust z niem pan: „Jam pan, tyś mój chłop – weź z siebie miarę!"
Więc kmiotek: „Capa wiodąc – rzekł w kościelnym progu –
Wżdyć czyj kozieł, czyj baran, jawno Panu Bogu".

– gdzie opowiedziana przypowiastka znana jest między innymi z zapisu jednego z pierwszych polskich paremiografów, Grzegorza Knapiusza: „Ze znanej bajki (*apologo*) polskiej. Szlachcic prowadzi kozła na ofiarę do kościoła. Widzi, że jego chłop wiedzie barana, każe mu więc, by się

z nim pomieniał powiadając, że byłoby to nieprzystojnie, gdyby pan dawał kozła, a jego poddany barana. Chłop, ustępując naleganiom pana, powiada: «Wie Bóg, czyj baran, czyj kozioł»"[18]. Warto dodać, że anegdotę poetycko opracował przed Korczyńskim Potocki[19] (fraszka *Nie oszukasz Boga*), którego twórczość – jak się wydaje – zaważyła na kształcie *Wizerunku*, przede wszystkim fraszek. Nie dziwi więc, iż np. epigram Korczyńskiego *Niemiec* (I 4):

„Masz kiełbie we łbie" – Niemiec chciał rzec to przysłowie.
Nie mógł wspomnieć, rzekł: „Masz ty małe rybki w głowie"

– przedstawia historyjkę niemal identycznie zapisaną przez Potockiego w wierszu *Ma kiełbie we łbie, muchy w nosie* (w. 1-4):

„Muchy ma w nosie, kiełbie we łbie" – zwykli mówić
Na zwajcę. Muchy wygnać, kiełbie mu wyłowić,
Wszak ryby – bo je też tak Niemiec jeden zowie,
Nie mogszy wspomnieć kiełbi: „Ma ten ryby w głowie".[20]

Ale autor *Wizerunku* najwyraźniej lubił chadzać nie tylko utartym szlakiem, z reguły tego typu miniatury tworzy według własnego pomysłu. Wymyślić uzasadnienie dla zwrotu, który potocznie używany, dawno już zatracił kontakt z wydarzeniem będącym jego źródłem – oto wyzwanie dla wyobraźni poety. Korczyński raz po raz otwarcie pokazuje, na czym polegają reguły tej gry, jak ma to na przykład miejsce w przypadku fraszek dotyczących łacińskiej paremii *Ne sutor ultra crepidam*. Poeta najpierw opowiada znaną anegdotę zapisującą genezę tego przysłowia (VII 13):

---

[18] G. Cnapius *Adagia Polonica...*, Kraków 1632, s. 1231.

[19] W. Potocki *Ogród fraszek*, oprac. A. Brückner, t. 1, Lwów 1907, s. 455, II 363 (por. komentarz tamże, t. 2, s. 505, gdzie wydawca przytacza poświadczenie przysłowia z r. ok. 1570). Wariant anegdoty jeszcze w XVIII w. zapisywał Karol Żera (*Vorago rerum. Torba śmiechu, groch z kapustą, a każdy pies z innej wsi...*, oprac. K. Żukowska, Warszawa 1980, s. 276 nr 220). Por. też: J. Krzyżanowski *Mądrej głowie dość dwie słowie. Pięć centuryj przysłów polskich i diabelski tuzin z hakiem*, wyd. 4 zm., Warszawa 1994, t. 1, s. 94-95.

[20] W. Potocki *Moralia* [1688], wyd. T. Grabowski, J. Łoś, BPP 73, t. 3, Kraków 1918, s. 520.

Mówią to stąd: „Ne sutor ultra crepi[d]am"

Szwiec przyszedł do malarza. Ów wyjmuje z ramy
Cale skończony obraz modno strojnej damy.
Szewc dał gańbę trzewikom. Z gniewem-ci, atoli
Wziąwszy pędzla poprawił według jego woli.
Nuż szwiec dalej przyganiać: „Jeszcze źle to i to".
A malarz go w pół: „Dość też z szewca po kopyto!"[21]

Wszystko to tylko po to, by dwa *okurencyja* dalej dać popis własnej inwencji (IX 18):

Ne sutor ultra crepidam

Miarę biorąc na trzewiczki,
Szewczyk pannie do prawiczki
Sięgnął. Owa w pysk szewczyka:
Nad kopyto niech nie tyka.

Równie przekornie potrafi Korczyński przywołać zwroty przysłowiowe w tekście romansu, jak chociażby: „Częsta kolej na małej wsi – owe przysłowie / Potoczną sentencyją" (V, 156-157), odnoszącą się do nocnej straży na wsi, zwanej „kolejną" lub „koleją", bo po kolei przypadała na każdego gospodarza. Ale poeta, wpisując owo odwołanie w odmienny kontekst, wyzyskał inne znaczenie słowa „kolejna" – toast spełniany kolejno przez wszystkich – czyniąc tym samym z przysłowia paremię pijacką[22]. Tego typu przykłady można mnożyć.

---

[21] Por. Pliniusz Starszy *Historia naturalna*, XXXV 10, 36. Przy czym Korczyński anegdotę zaczerpnąć musiał nie od samego Pliniusza (u którego sentencja owa brzmi: „Ne supra crepidam sutor"), lecz za pośrednictwem *Adagiów* Erazma z Rotterdamu. Oto ustęp o malarzu Apellesie z Kolofonu, do którego odwołał się Korczyński, opowiedziany dość wiernie za Erazmem przez Potockiego w przedmowie do *Transakcji wojny chocimskiej*: „Odmalowawszy jako mógł najdoskonalej obraz [...], postawił go przy ścianie domu swego, a sam się za nim ukrywszy, słuchał zdania przemijających ludzi. Trafiło się, że szewc napiętkowi przyganiał i słusznie. Którego skoro Apelles poprawił, nie mógł się szewc w swojej skórze ostać, ale znowu nazajutrz przyszedszy, począł coś około kolana dyszkurować, na co uśmiechnąwszy się Apelles zawoła nań: «Ne sutor ultra crepidam» – dosyć szewcowi po napiętek rozumu." (W. Potocki *Wojna chocimska*, oprac. A. Brückner, BN I 75, Kraków 1924, s. 352).

[22] Por. Cz. Hernas *Hejnały polskie. Studium z historii poezji melicznej*, *Studia Staropolskie*, t. IX, Wrocław 1961, s. 9.

Nic dziwnego, że swoimi zmyślonymi wyjaśnieniami do dziś nabiera znawców przedmiotu. Nawet tak wytrawny paremiolog, jak Julian Krzyżanowski, zupełnie serio podawał w wątpliwość lub polemizował z niektórymi żartami Korczyńskiego[23]. Z kolei epigram zatytułowany *Są i tacy* (I 14), którego dowcip zasadza się na połączeniu dwóch przysłów („Nie dał Pan Bóg świni rogów, boby bodła" i „Pozwól świni grzędy, ona chce wszędy") w formułę o gnomicznej zwięzłości:

Gdyby była natura świni rogi dała,
Jeszcze by się jej krzywda bez skrzydeł widziała.

– w *Nowej księdze przysłów polskich* został potraktowany jako nieznane skądinąd powiedzenie, a już Władysław Kopaliński przedrukowuje je jako... anonimową paremię[24]. Trudno o lepsze dowody, by pokazać jak wyśmienicie czuje się Korczyński w tym żywiole. W swoich epigramatycznych fałszerstwach ujawnia potrzebę kreowania – jak widać, do dziś niezwykle sugestywnych – światów alternatywnych, istniejących obok rzeczywistego na równych prawach.

W tym kontekście przestaje dziwić stylowa polimorficzność *Wizerunku*, tak precyzyjnie pokazana przez Weintrauba. Najbardziej radykalnym jej przejawem stało się rozdzielenie poszczególnych punktów poetyckiej noweli o występnej Włoszce i sprytnym Polaku, dziewięcioma zespołami zawierającymi zwykle koło dwudziestu fraszek, zupełnie nie związanych z jej fabułą. Owe, jak je nazywa Korczyński, *Lanczafty a raczej okurencyja*, nie są tylko zwykłym opóźnieniem głównej akcji utworu, rządzą się własną dramaturgią. Odpowiedź na zagadkę postawioną na początku *Lanczaftu* trzeciego (III 1) znajdujemy w środku następnego (IV 8), gdzie jest ona zresztą dopowiedzeniem do innego epigramu poświęconego tej samej tematyce. Pierwszy i ostatni *Lanczaft* łączy klamra tryptyków złożonych z *Gadek* i dwukrotnej podpowiedzi w postaci logogryfów stanowiących samodzielne teksty (I 6-8

---

[23] Por. J. Krzyżanowski *Mądrej głowie...*, t. 1, s. 47 (o fraszce II 15 pt. *Skąd to: „Stroi baba firleje kiedy sobie naleje"*) i t. 2, s. 63 (o fraszce VIII 7 pt. *„Mam ja z tobą na pieńku" – skąd to*).

[24] Por. *Nowa księga przysłów i wyrażeń przysłowiowych polskich*, oprac. zespół pod kier. J. Krzyżanowskiego, t. 3, Warszawa 1972, s. 491-492 („świnia" 33 a, c oraz 47); W. Kopaliński *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 1161.

i IX 9-11) – w obu przypadkach są to centralne punkty grupy fraszek. I już nie wiadomo, czy to fraszki mają być elementem retardacyjnym w stosunku do romansu, czy też odwrotnie. I dwuznaczność ta wynika nie tylko (czy nawet: nie tyle) stąd, że *Wizerunek* „jest lekką żartobliwą w tonie powieścią poetycką, w której poeta raz wraz daje do zrozumienia czytelnikowi, że bawi się ze swoim tematem i której ambicją jest przede wszystkim jak największa różnorodność stylistyczna"[25], ale także jest częścią poetyckiej strategii, która ujawniła się już w igraszkach językowych: świadomego uchylania jednoznaczności świata przedstawianego. Jest to podstawowa zasada rządząca tekstem Korczyńskiego, eksponowana po wielokroć i na różne sposoby.

Z drugiej strony poeta nieustannie stara się uwodzić pozorem prawdopodobieństwa. Zawsze starannie spreparowanym – przejrzystym i przekonującym. Najbardziej niestworzone historie opowiada z kamienną twarzą blagiera, nadając im pozór autentyku. Wymowny jest już sposób, w jaki wykorzystał Korczyński nowelę *Inclusa* (*Zamknięta*) z popularnego *Poncyjana przekładania Jana z Koszyczek* (pierwsze znane wydanie 1540), z której zaczerpnął pomysł fabuły[26]. Możemy w niej przeczytać o zmyślnym rycerzu, który, by dotrzeć do upragnionej, strzeżonej przez zazdrosnego męża w wysokiej wieży, każe wykuć dziurę w murze. Tam także rogacz najpierw dostrzega swój pierścień na palcu amanta, a uspokojony, bez obaw przygląda się zdradzającej go żonie. W końcu nieświadomy mąż oddaje publicznie rękę swej mał-

---

[25] W. Weintraub *Uwagi o artyzmie...*, s. 163.

[26] *Poncyjan (Historia siedmiu mędrców) przekładania Jana z Koszyczek*, wyd. J. Krzyżanowski, BPP 79, Kraków 1927, s. 92-100 nr 25. Zależność wskazał już Brückner w sprawozdaniu: *Bericht des Prof. A. Bruckner über seine von der Königlichen Akademie subventionierte Reise, 1889/1890* (1890), w: tegoż *Kultura, piśmiennictwo, folklor*, red. W. Berbelicki, T. Ulewicz, Warszawa 1974, s. 429. Poszukiwania bardziej bezpośredniego źródła fabuły noweli nie przyniosły rezultatu. Pollak upatrywał go w renesansowych lub barokowych naśladownictwach komedii Plauta *Miles gloriosus*, wskazując, że motyw przebicia ściany, by umożliwiać schadzki, jak również żona niewierna na oczach swego naiwnego męża, znane są też z opowieści *Tysiąca i jednej nocy* (R. Pollak *Notatki...*, s. 600). Weintraub z kolei za klucz do poszukiwań komparatystycznych przyjął nie fabułę, lecz stylistyczną różnorodność *Wizerunku*, sugerując, iż być może ze wspólnego źródła z Korczyńskim korzystał Niccolo Forteguerri, pisząc poemat *Ricciardetto* (W. Weintraub *Uwagi o artyzmie...*, s. 163-164). Wydana przez Pollaka nowela o Polaku i zdradzającej Włocha Włoszce spędza sen z oczu również Włochom – swego czasu domniemywany włoski pierwowzór bezskutecznie tropił prof. Pietro Marchesani.

żonki ukochanemu rycerzowi i pozwala parze odpłynąć. Prostą historyjkę z *Poncyjana* zamienia Korczyński w poemat skrzący się bogactwem opisów, zręcznym prowadzeniem skomplikowanej akcji, błyskotliwymi dialogami, precyzyjną analizą mimiki i gestów bohaterów, czy wreszcie – jak to pokazał Pollak – subtelnym cieniowaniem psychicznych nastrojów[27]. Kreując powieść o tak fantastycznej fabule, poeta nie szczędzi środków, by ją uprawdopodobnić. Dla wszystkich, nawet najbardziej karkołomnych posunięć głównych bohaterów odnajduje wiarygodną motywację. Niewiele na przykład pozostaje z zakrawającej na banał historii małżeńskiego trójkąta, którą zapowiada początek poetyckiej noweli. Temperatura wzrasta bowiem wydatnie, gdy niewierna żona okazuje się... dziewicą. Poeta bez większego trudu uwiarygodnia tę paradoksalną sytuację, która ze zrozumiałych względów niepomiernie zaostrza apetyty kochanków: Polaka, bo piętrzą się trudności (por. VI, 307-309), Włoszki, bo będąc od trzech lat żoną, nie zaznała jeszcze prawdziwego męża. Ale zaraz potem autor wykonuje kolejną woltę, gdyż jednocześnie sytuacja ta oznacza odłożenie na czas bliżej nieokreślony skonsumowanie romansu i cierpliwość już nie tylko bohaterów, ale i czytelnika zostaje wystawiona na ciężką próbę. Także i tym razem poeta podaje zupełnie naturalne, wydawałoby się, wyjaśnienie, po raz kolejny ujawniając dbałość o precyzję zachowania realizmu opowieści (V, 163-198):

[...] coć się obiecało, nigdy nie uciecze.
Tylko o to mi chodzi, jeśli się przewlecze
Naszej koniec imprezy, tymczasem przyszłego
Potomstwa na mnie żeby nie było jakiego
Znaku, któram prawdziwie od mojego żona
Męża jeszcze w panieństwie jest nienaruszona.

W tym samym celu poeta nie cofa się nawet przed wpleceniem do poematu obszernej noweli. Rozlewna opowieść eunucha z punktu II wyjaśnia, dlaczego sługa, który ma strzec żony swego pana, decyduje się go zdradzić (II, 135-139). Z kolei gospodarz Polaka, wspominając w punkcie IV wyczyn sprytnych złodziei, podsuwa pomysł, jak przyprawić Włochowi rogi. Odtąd dzieje romansu potoczą się wartko. Marek Prejs, pisząc o tej rozbudowanej nowelce, zwraca uwagę , że „zbu-

[27] Por. R. Pollak *Obserwacje psychologiczne Korczyńskiego* (1963), w: tegoż *Wśród literatów staropolskich*, Warszawa 1966, s. 481-497.

dowano ją na tych samych zasadach, co cały utwór"[28]. Jest to bowiem konspekt, według którego rozegrana zostanie fabuła erotyczna. Owa powieść w powieści zdradza więc zarys akcji *Wizerunku złocistej przyjaźnią zdrady*. Opowiadanie o „kształtnej kradzieży" staje się projektem wyrafinowanego planu kochanków (por. IV, 279-282). Kradzież kobierców i kradzież żony oparta została na tym samym pomyśle: najłatwiej dokonać jej... pod czujnym okiem okradanego. Skoro wierzy temu, co widzi, należy sprawić, by widział co innego, niż dzieje się naprawdę. Trzeba tylko dbać o precyzyjne stopniowanie zadawanej trucizny szalbierstwa, a „zaprawiony" (VI, 129) na kolejnych fortelach Włoch uwierzy w każde kłamstwo. Oba oszustwa, to opowiedziane przez gospodarza Polaka, jak i wyczyn naszego bohatera, zasadzają się na idei bardzo dla Korczyńskiego atrakcyjnej: po raz kolejny ujawnia on bowiem swoją wielką pasję zamiany tego, co jednoznaczne, konkretne, do czego przyzwyczaiła nas codzienność, na coś zupełnie innego – nieprzewidywalnego, wieloznacznego.

Identyczna postawa zdecydowała o treści wielu fraszek. Nader charakterystycznym przykładem mogą być przywoływane już *Gadki z Lanczaftu* – pierwszego i ostatniego. Obie fraszki (I 6 i IX 9) oparte zostały na wspólnym pomyśle, by wszelkie elementy zagadki prowadziły czytelnika do skojarzeń obscenicznych. Każda następna informacja, mająca z pozoru ułatwić rozwiązanie, utwierdza odbiorcę w tym rozpoznaniu. Wszystko po to, by w dwóch kolejnych epigramach podsunąć zupełnie niewinną odpowiedź. Tego typu literackie zabawy uprawiali już wcześniej i z powodzeniem również inni poeci; dość przypomnieć słynnych „traczy" Hieronima Morsztyna, którzy są rozwiązaniem *Gadki* o sugestywnym incipicie „Dwojga ludzi do jednej zabawy potrzeba"[29]. Widać jednak, że autor *Wizerunku* okazał się nader pojętnym

---

[28] M. Prejs *Poezja późnego baroku. Główne kierunki przemian*, Warszawa 1989, s. 304. Prejs, inaczej niż w powyższym wywodzie, a podobnie jak Weintraub (s. 162), traktuje powiastkę z punktu IV jako samoistny wtręt, nie mający nic wspólnego z główną fabułą.

[29] Por. M. Malicki *„Summarius wierszów" przypisywany Hieronimowi Morsztynowi i odmiany jego tekstu*, *Miscellanea staropolskie*, t. 6, red. T. Ulewicz, Wrocław 1990, s. 244. *Gadka*, prócz wskazanych tam przekazów (s. 419), często występuje w poetyckich sylwach XVII i XVIII wieku (por. np. odpis w rkpsie Bibl. Raczyńskich, sygn. 1316/(7), *Gadka 17*, rkps Bibl. Kórnickiej, sygn. 520, k. 26r – jako tekst Tomasza Kajetana Węgierskiego! – czy sygn. 987, k. 70v).

uczniem.To, że obie zagadki nie znalazły się w pierwszym wydaniu *Fraszek* Korczyńskiego z powodów cenzuralnych, jest najlepszym świadectwem wirtuozerii poety. Wodzony za nos jest nie tylko zdradzany Włoch , ale często również czytelnik.
W jednej z końcowych fraszek, zaadresowanej *Do edycyji cenzora* (IX 19, 5-8), twórca *Wizerunku* projektuje wprost swą poetycką taktykę:

Rzekł też i komentator, znać z łgarskiego cechu,
Jakoby: „Pięknie zełgać – za to nie masz grzechu".
Co jeśli tak, „kształtnie" wszak nad „pięknie" przechodzi
Coś jeszcze, przeto kształtnie łgać bardziej się godzi.

Skoro „piękne" łgarstwo nie jest grzechem, cóż dopiero mówić o łgarstwie „kształtnym". Nie o prawdę poecie idzie, lecz o zmyślenie. Ale zmyślenie nie tylko barwne, godne wielkiego fantasty, lecz także „kształtne", należy więc zaprząc do pracy wszelkie środki formalne, które niezwykłą historię uczynią także fajerwerkiem literackim. Olśnią i zadziwią – po to, by nikt nie upomniał się już o prawdę. Tylko prostak mówi wprost – przekonuje Korczyński w innej fraszce (VII 8), tą fałszywą etymologią czyniąc poetę artystą zmyślenia.
Takiego pojmowania poetyckiego posłania mógł się uczyć autor *Wizerunku* u marinistów. Warto przypomnieć, że na przełom XVII i XVIII w., a więc na czas powstania dzieła Korczyńskiego, przypada w Polsce ostatnia, i bodaj dlatego najbardziej intensywna, fala zainteresowania dziełami Giambattisty Marina. Około roku 1696 jako *Psyche z Lucjana, Apulejusza, Marina* wydany zostaje przekład IV księgi *L'Adone* pióra Jana Andrzeja Morsztyna (po paru latach edycja miała wznowienie). Z kolei w roku 1700 Jędrzej Wincenty Ustrzycki dołącza do swej *Troistej historii* przekład dwóch idylli, które odnajdujemy też w literackim pamiętniku Jana Stanisława Jabłonowskiego, z początkiem zaś XVIII w. anonim tłumaczy poemat neapolitańskiego twórcy *O zamordowaniu młodzianków*[30]. Również w poemacie Korczyńskiego – na co ostatnio zwrócili uwagę wydawcy anonimowego przekładu *Adona* – „utajona obecność Marina jest

[30] Por. J. Rudnicka *Bibliografia powieści polskiej 1601-1800*, Wrocław 1964, s. 216-217, nr 566-567; J. Lewański *Polskie przekłady Jana Baptysty Marina*, *Studia staropolskie*, t. XXXIX, Wrocław 1974, s. 6-7, 30-34, 152-171.

szczególnie silna"[31]. Dotyczy to nie tylko konceptyzmu dominującego we fraszkach, upodobania do precyzyjnie konstruowanych figur fonicznych czy też kapitalnych próbek wierszowanych katalogów nazw drzew (I, 43-71) czy rzek (V, 261-264). Marinistyczny rodowód ma przede wszystkim panerotyczny charakter poematu. Niemal cała akcja rozgrywa się w kamienicach, z których jednej patronuje wyrzeźbiona Wenera i jej syn, drugiej zaś – całujące się dziobkami gołąbki, ptaki poświęcone bogini miłości. Nic więc dziwnego, że w przybytku Wenery Miłość staje się mocą sprawczą wszelkich poczynań głównych bohaterów. Poemat jest w końcu opisem – delektującym się co bardziej perwersyjnymi szczegółami – przyprawiania rogów Włochowi. Korczyński mówi o miłosnych grach swych postaci jasno i precyzyjnie, zawieszając gadatliwość eksponowaną w obszernych dygresjach. Hernas zwrócił uwagę, że przy całym wyrafinowaniu stylistycznym *Wizerunku*, uderza to, iż „autor opisuje i nazywa drastyczne epizody akcji miłosnej z maksymalną dokładnością. Przy określeniu tych scen mniej korzysta z metaforyki i peryfrazy, wyznaczając zabiegom stylistycznym tylko rolę wytwornej ornamentyki, określającej w poemacie węzłowe momenty erotycznej akcji"[32]. Ale dobitność opisu jest tylko pikantną przyprawą do karkołomnego prowadzenia wątku erotycznego. Jakże daleko stąd do naiwnej powiastki z *Poncyjana*!

Lecz nie tylko szkoła Marina wpłynęła na poetykę *Wizerunku*. „Kształtnie łgać" znaczy bowiem łgać z wdziękiem, a realizując tę kategorię estetyczną utwór Korczyńskiego antycypuje polskie rokoko literackie[33].

---

[31] L. Marinelli, K. Mrowcewicz *Wprowadzenie*, w: G. Marino *Adon*, przeł. Anonim, oprac. tychże, t. 2, Roma-Warszawa 1993, s. 29. Por. też: K. Mrowcewicz *„Canocchiale Sarmatico", czyli staropolska konstelacja Marina*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A Mickiewicza", 1994 t. XXIX, s. 33, przyp. 54.

[32] Cz. Hernas *Poezja a malarstwo późnego baroku. Wokół warunków konfrontacji*, w: *Rokoko. Studia nad sztuką pierwszej połowy XVIII w.*, Warszawa 1970, s. 74.

[33] Jako „próbę rokoka" analizuje utwór Korczyńskiego m.in. Hernas (*Barok*, s. 499-505 – o dziejach tej diagnozy pisał ów autor ostatnio w: Cz. Hernas, M. Hanusiewicz *Słowo wstępne*, w: *Religijność literatury polskiego baroku*, red. tychże, Lublin 1995, s. 7) czy Prejs. Ten drugi na marginesie rozważań o *Wizerunku* zwraca również uwagę, iż „liryka dworska, w szczególności Giambattisty Marina i jego naśladowców, stanowiła naturalne zaplecze i żywą tradycję dla literackiego rokoka" (M. Prejs *Poezja późnego baroku*, s. 314).

Staje po stronie stylu, który nade wszystko cenić będzie wyszukaną galanterię. Który miłość przedstawi jako zmysłową rozgrywkę. Opis powierzchowności Polaka, przy którym wykorzystana została topika zarezerwowana dotąd wyłącznie dla wdzięków niewieścich, czy jego początkowe dąsy – są już zapowiedzią rokokowego przesilenia, owego „zniewieściałego baroku"[34]. Podobnie jak fraszka, której tytuł zamienił Korczyński w literacki pastisz filigranowej figurki łącząc ze sobą kilkanaście końcówek zdrobnień (III 2). Opisał w niej nową „modę" (w. 9), która flirt podniosła do rangi wyrafinowanej sztuki. Za zapowiedź rokokowej poetyki można również uznać przyłączenie do romansu *Lanczaftów*, które, grupując fraszki zapatrzone w siebie i zupełnie nie zainteresowane poematem, skutecznie rozsadzają utwór od środka. W ten sposób *Wizerunek* zapowiada lansowany przez literackie rokoko cykl zbierający literackie drobiazgi – lekkie i nie zobowiązujące. Jego przypadek jest tym ciekawszy, iż pozostaje odosobniony na przełomie wieków XVII i XVIII. Bawiąc się tematem, słowem, konwencją, stylem, wyznacznikami gatunkowymi – Korczyński z równą dezynwolturą zamienia oczywiste w niejednoznaczne, niewiarygodne w prawdopodobne. Nic dziwnego, że rekonstruowana na podstawie takiego utworu biografia poety jest równie niepewna. Podpisując swój tekst logogryfem, zaprasza czytelnika do świata, w którym fikcja i prawda przechodzą przedziwne podmiany i transformacje. Postawie tej pozostaje wierny do końca.

---

[34] Formuła Kazimierza Chłędowskiego (*Rokoko we Włoszech*, Warszawa 1959, s. 43). Zastanawia też, obce na ogół erotyce staropolskiej, równouprawnienie mitów pederastycznych bynajmniej nie tylko w opisie dziewczęcej urody Polaka (I, w. 100-102 – obok Adonisa występuje tu ulubieniec Jowisza, Ganimedes, czy Narcyz – bohater opętany równie „niemęską" miłością), ale również w enumeracji mającej oddać potęgę miłości (II, w. 111-113 – gdzie wspomniana jest żarliwa miłość Apolla do Admeta), czy wśród tematów ukradzionych „szpalerów" (IV, w. 99-102 – znów słodki Ganimedes porywany przez lubieżnego boga).

Michał Rusinek

O relacjach tekstualnych w *Dii gentium* M. K. Sarbiewskiego[1]

Dzieło barokowe – pisze Liliana Barakońska[2] – „zawsze powstaje we wnętrzu biblioteki", a podstawowym jego budulcem jest cytat. Jedną z najbardziej widocznych cech *Dii gentium*[3] jest właś-

---

[1] Tekst poniższy jest fragmentem większej całości pt. *Deconstructio Antiquitatis. O interpretacji alegorycznej w „Dii gentium" Macieja Kazimierza Sarbiewskiego.*

[2] L. Barakońska *Lek. Dzieło. Melancholia*, „Literatura na Świecie" 1995 nr 3, s. 80.

[3] M. K. Sarbiewski *Dii gentium. Bogowie pogan*, wstęp, opracowanie i przekład K. Staweckiej, Wrocław 1972. Dzieło to stanowi prawdopodobnie notatki do wykładów, jakie Sarbiewski wygłaszał w kolegium jezuickim w Połocku. Wykorzystując opracowania wcześniejsze, autor zgromadził i uporządkował fabuły dotyczące antycznych bogów (*fabulae*; świadomie unikam tu pojęcia „mitu", jako anachronicznego i obciążonego zbyt wieloma dodatkowymi znaczeniami), opatrując je odpowiednią interpretacją. Jednakże tylko niektóre rozdziały zawierają zwięźle i praktycznie przedstawiony materiał, większość wymyka się założeniom i część interpretacyjna przytłacza objętością część prezentacyjną dzieła. *Dii gentium* nie można więc po prostu umieszczać w renesansowym nurcie rekonstrukcji *antiquitates* – starożytnych pozostałości (por. E. Sarnowska-Temeriusz *Swiat mitów i świat znaczeń. Maciej Kazimierz Sarbiewski i problemy wiedzy o starożytności*, Wrocław 1969), dzieło to bowiem nie tyle podaje wiadomości o starożytności, ile reinterpretuje w sposób alegoryczny jej fabularne fragmenty.

nie „cytatowość": bardzo rozbudowana siatka odwołań, cytatów, nawiązań. Sarbiewski przywołuje ogromną liczbę autorów i dzieł, wytwarzając niejako specyficzną „przestrzeń cudzego słowa". Choć jest to cecha dla piśmiennictwa naukowego tamtego okresu typowa i przynależna pewnej poetyce – warto zwrócić na nią uwagę i spróbować określić wewnętrzną budowę owej przestrzeni w zapomnianym traktacie Macieja Kazimierza Sarbiewskiego, oraz relacje zachodzące między nią a samym tekstem *Bogów pogan*.

Funkcja „cudzego słowa" jest co najmniej dwojaka: po pierwsze, stawia autora w roli skryby-przepisywacza lub – jak pisał sześć lat przed Sarbiewskim Robert Burton w *Anatomy of Melancholy* – „gospodyni [...], która z różnych gatunków wełny tka jedną tkaninę"[4], tym samym podważając pojęcie „własności" tekstu autorskiego. Po drugie jednak, ten sam Burton pisze, że „Pygmies placed on the shoulders of giants see more than the giants themselves" (trawestując powiedzenie Bernarda z Chartres, który w XII wieku stwierdził, że „w porównaniu ze starożytnymi jesteśmy niczym karły na ramionach olbrzymów")[5] – tym samym podkreślając dogodności poznawcze pozycji tego, kto opiera się na tekstach poprzednich. Dzieło, które wówczas powstaje, nie jest jedynie prostym powtórzeniem treści dzieł cytowanych, dokonuje bowiem przesunięcia owych treści, ich rekontekstualizacji.

Przyjąwszy – pisze Tadeusz Sławek – że wszystko jest „skądś wzięte", a zatem, iż „staje się czymś innym w innym otoczeniu", musimy postawić zasadniczy znak zapytania wokół kwestii własności. Tekst zapisany jest i nie jest „mój", jest ten sam (gdyż powtarzają się w nim zdania znane skądinąd), a jednocześnie stale inny (cytowane fragmenty ustawione są bowiem w nowym otoczeniu)".[6]

Tekst-karzeł nie przedstawia więc wątków w sposób pełny, „od początku do końca"; jego konstruktywną dominantą jest raczej owych wątków wzajemne, dygresyjne uzupełnianie się, (a także brak „źródła"), co implikuje niekompletność i nieskończoność takiego dzieła, a także jego

---

[4] R. Burton *The Anatomy of Melancholy* (1621), New York 1932, t. I, s. 24. Zob. T. Sławek *Saturniczny pątnik. Robert Burton i jego „Anatomia melancholii"*, „Literatura na Świecie" 1995 nr 3, s. 58-73.

[5] Zob. hasło: *Science, 1676, w: The People's Chronology, © Microsoft Bookshelf 1995.*

[6] T. Sławek *Saturniczny pątnik...*, s. 71-72.

swoistą dynamikę. Pisanie dzieła takiego, jak *Dii gentium*, nie polega bowiem na biernym uleganiu porządkowi cytatów, lecz na czynnym włączeniu się w proces twórczy – rekontekstualizujący i reinterpretujący teksty poprzedników.

Stanisław Balbus[7] pisze, że „w re-nesansie od-radzanie było (...) równie twórcze jak rodzenie", a „cudze słowo", „wzór cudzy i archiwalny" był ożywiany i dzięki rekontekstualizacji i przyporządkowaniu innym strategiom intertekstualnym – stawał się własnością aktualną. Pomiędzy tekstem cytowanym a nowym tekstem korzystającym z niego musi jednak zachodzić pewna intertekstualna zależność, zwana alegatywnością: tekst cudzy ma wówczas pozycję autorytatywną (*auctoritas pagana*), a między nim i tekstem „własnym" istnieje swoista jednomyślność[8]. Już samo powołanie się na cudzy tekst i referowanie cudzych poglądów stanowi pewien bierny (naśladowczy) typ alegatywności, zaś alegatywność aktywna polega na wzbogaceniu owych poglądów własnym komentarzem (nierzadko: interpretacją), co powoduje ich rekontekstualizację – wówczas przywoływany tekst cudzy staje się niejako „podpórką znaczeniową tekstu, jego semantycznym aneksem, załącznikiem – alegatem"[9].

Ponieważ *Dii gentium* jest tekstem naukowym, stąd relacje międzytekstowe w nim zachodzące możemy określić mianem intertekstualności eksplicytnej, przejawiającej się w postaci cytatów, przytoczeń, odniesień bibliograficznych (zawartych albo bezpośrednio w tekście, albo w dopiskach marginalnych), relacjonowania cudzych poglądów. Prawie każde zdarzenie „fabularne" poparł Sarbiewski autorytetem tekstów *quasi*-źródłowych[10] lub komentarza powołującego się na takie teksty – co często sprawia, iż konstrukcja cytatów staje się jawnie szkatułkowa:

---

[7] S. Balbus *Między stylami*, Kraków 1993, s. 151.

[8] Pojęcie to wprowadzone zostało przez G. Mathieu-Castellani (*Intertextualité et allusion. Le régime allusif chez Ronsard*, „Littérature" 1984 nr 55, s. 29 i nast.). Zob. S. Balbus *Między stylami*, s. 116-125; M. Głowiński *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki" 1986 z. 4, s. 90-91.

[9] S. Balbus *Między stylami*, s. 110.

[10] Stosuję to pojęcie, gdyż zdaje się, że Sarbiewski nie jest zainteresowany tekstem *stricte* źródłowym, „pierwszym"; mnogość wersji, dygresji, piętrzenie różnorodnych cytatów ewidentnie podważa możliwość istnienia takiego tekstu – przynajmniej na gruncie pogańskim.

Plutarch podaje, że starożytni poeci pisali, iż Kupidyn był synem Irydy i Fawoniusa,[11]

lub układ odniesień jest wewnętrznie piętrowy, np. gdy autor powołuje się na Warrona, znanego mu dzięki świadectwu Augustyna, a w rzeczywistości korzysta z informacji podanych przez Rosinusa lub Natalisa[12]. Nadmienić należy, iż podział, któremu poddawane są wszystkie prawie „hasła" w *Dii gentium* (*poetice*, *philosophice*, *ethice*, *theologice*, *astronomice*, *medice* itd.), odpowiada w gruncie rzeczy odpowiednim strefom tekstualności, z których czerpie Sarbiewski, albo też odnosi się do obszarów znaczeniowych (dziedzin przedmiotowych) wyznaczanych przez dane realizacje fabularne (np. etyczne znaczenie niektórych fabuł, elementy teologii chrześcijańskiej obecne w pogańskich „mitach"). Przyjrzyjmy się bliżej stosunkowi Sarbiewskiego do przywoływanych przez siebie tekstów i spróbujmy uporządkować je ze względu na natężenie alegatywności – ustalając tym samym pewną hierarchię w „bibliotece", w której powstało *Dii gentium*.
Podrozdział *poetice* obecny jest w prawie każdym haśle-rozdziale – i zawiera informacje podane na temat danej postaci przez starożytnych poetów (aczkolwiek Sarbiewski powołuje się także na poetów w innych podrozdziałach)[13]. W stosunku do nich alegatywność jest pozornie najsłabsza: poeci bajają, zmyślają, opowiadają i fantazjują (np. „fingunt poetae...", VI, 4; „fingitur...", XXXI, 2; „fabulantur...", XXII, 6), co podkreśla fikcyjny, fantastyczny status wypowiedzi, będących czystymi zmyśleniami poetyckimi (*poeticum commentum*), nie wprowadza jednak do dyskursu *Dii gentium* jakiegokolwiek elementu polemiki. Cudzy tekst poetycki należy do sfery sztuki, dziedziny piękna i podkreślane są głównie jego estetyczne wartości:

Wergiliusz pisze o [bogini Tellus-Ziemi] pięknie [*ingeniose*], jako o żonie Nieba (*Georg.* II) [VII. 2];

---

[11] M. K. Sarbiewski *Dii gentium*..., rozdz. XV, fragm. 5 (dalej w tekście odpowiednie numery rozdziałów i fragmentów w nawiasach kwadratowych). Wszystkie cytaty podano w przekładzie K. Staweckiej.

[12] K. Stawecka *Wstęp wydawcy*, w: M. K. Sarbiewski *Dii gentium*..., s. 23.

[13] Zwróćmy uwagę, że w tych podrozdziałach mówi się wyłącznie o realizacjach fabuł w poezji, nie istnieje jednak jakiś wspólny obszar znaczeniowy, który mógłby być wyznaczony przez zebrane tam realizacje (teksty).

p i ę k n i e [*eleganter*] przedstawił majestat Jowisza Waleriusz Flakkus w IV ks. *Argonautica* [VIII, 36];

w s p a n i a l e [*egregrie*] więc mówi Owidiusz [VIII, 37];

z r ę c z n i e [*commode*] zaś Wergiliusz zdobi tę Wenerę w wieńce i wianuszki jako Zwycięską [XIV, 25];

z n a j w i ę k s z y m t a l e n t e m [*maximo ingenio*] wyraziła się Safona [XV, 64];

o tym również b a r d z o w d z i ę c z n i e [*suavissime*] śpiewa Boecjusz [XIV, 43, podkr. – M.R.].

Ten sam Boecjusz w tym samym dziele (*De consolatione...*) śpiewa także s ł u s z n i e (*merito*); także i inni poeci czasami t r a f n i e utrzymują („argute vero poetae...", XXVII, 3; „argute Horatius...", XIV, 27), i piszą p r a w d ę („verum enim est, quod canit Ovidius", XV, 31; „verumque est, quod Cornelius canit", XIV, 55). Tym samym alegacja nie jest już tylko „zewnętrzna", formalna i nie polega jedynie na podziwianiu poetyckiego kunsztu, lecz zaczyna być także akceptacją pewnych poglądów zawartych w tekstach pogańskich poetów; innymi słowy zaczyna obejmować zawartość semantyczną tekstu, który – odpowiednio zinterpretowany, a więc poddany twórczemu komentarzowi – może ukazać „prawdę". Sarbiewski (bądź co bądź, także poeta) ma dla poezji wielki szacunek i stawia ją wyżej niż retorykę, pisząc, że „mówcy wiele kradną od poetów":

Mówcy bowiem często powołują się na powagę poetów, poeci mówców – nigdy. A już z pewnością rytmizację mowy mówcy całkowicie zapożyczyli od poetów [XXIX, 3].

Auctoritas (powaga, lecz także wzór) starożytnych poetów skłania nie tylko do zachwycania się klasyczną formą czy też do reinterpretacji (w celu wydobycia *pretiosa veritas*) – ale również prowokuje, by tych poetów naśladować. Przy okazji analizowania postaci Kupidyna Sarbiewski przytacza swój własny epigramat (XV, 3), w którym wykorzystuje klasyczną formę i posługuje się figurą Amora – tym samym uruchamiając a l e g a c j ę t w ó r c z ą, czyli relacje intertekstualne polegające na twórczej kontynuacji wzoru. W renesansie „ponowienie wzoru" antycznego zawsze było czynnością twórczą, a nie tylko biernie odtwórczą. Sarbiewski-poeta nazywany był „polskim Horacym" nie dlatego, że tylko naśladował Horacego, lecz dzięki temu, że reaktywo-

wał wzór, tworząc niejako wewnątrz niego i tym samym – jak pisze Balbus – „dorównał wzorom antycznym i stoi obok nich"[14].

Nieco inaczej przedstawia się alegacja w stosunku do starożytnych tekstów niepoetyckich, dyskursywnych (*philosophice*, *ethice*, *historice* itd.). Również i w tym przypadku podkreślane są czasem walory estetyczne wywodów:

Najwytworniej [*elegantissime*] określa Amora Plutarch, mówiąc, że jest on dyktatorem [XV, 30, podkr. – M.R.];

złote [*aurea*] jest porównanie Plutarcha [XVIII, 11. podkr. – M.R].

Niemniej jednak przeważająca liczba epitetów wskazuje, iż większą wagę przywiązuje Sarbiewski do merytorycznej strony tych tekstów, co pozwala uzyskać głębszą alegację:

Słusznie [*neque immerito*] Tacyt ten posąg przyrównał do mety, miłość boska bowiem jest metą naszych wszelkich wyścigów w tym biegu życia [XIV, 19];

a najjaśniej [*apertissime*] [pisze] Lukian w dialogu *Erotes* [XIV, 33, podkr. – M.R.].

Natomiast Cyceron, największy mówca starożytności, pisze trafnie [*argute*, XIV, 40], słusznie [*merito*, XIV, 49] i wystarczająco jasno tłumaczy [*clare satis declarat*, XV, 38]. Taki zestaw epitetów wskazuje na alegatywną łączność nie tylko w warstwie opisowej, podawczej, lecz także interpretacyjnej. Poetycka alegacja twórcza polega jedynie na przyjęciu wzoru i korzystaniu z retorycznego „magazynu fabuł", jest więc niejako formalna. Tymczasem akceptacja toku rozumowania starożytnych komentatorów i interpretatorów jest – w dziele *de facto* poświęconym interpretacji – szerszą alegacją. W gruncie rzeczy nie ma znaczenia, czy dyskursywny tekst, na który powołuje się Sarbiewski, napisał poganin, czy chrześcijanin – alegatywność wydaje się mieć takie samo natężenie:

Słusznie [*non immerito*] zaznacza św. Augustyn [XIV, 49];

---

[14] S. Balbus *Między stylami*, s. 152.

S ł u s z n i e [*recte*] Kornelisz a Lapide i Hieronim Pradus odnoszą do wizji proroka [...] słowa z psalmu 67 [XV, 38];

Ja wolałbym pójść za b a r d z o p r z e n i k l i w y m i w a ż n y m [*acutissimum et gravissimum*] zdaniem Augustyna [XV, 16];

Św. Grzegorz z Nazjanzu daje d o s k o n a ł e [*egregrium*] wyjaśnienie [XV, 68; podkr. – M.R.].

Sarbiewski stosuje najczęściej alegatywną strategię polegającą na samym tylko przywoływaniu autorytetu (*auctoritas*) pisarza i odwoływaniu się do jego tekstu. Wszystko, co przytacza, zarazem akceptuje. Co za tym idzie – zawsze przytacza tylko f r a g m e n t y: od samego obrazu (np. poetyckiego), poprzez pewne ujęcia, komentarze, zasygnalizowane drogi interpretacyjne, aż po całe interpretacje – za każdym razem w nieco innym miejscu ustawiając alegację. Odpowiednio do stopnia samodzielności każdego „cudzego fragmentu" Sarbiewski uzupełnia go własnym komentarzem czy interpretacją; oczywiście najbardziej wymagają tego „podające" teksty starożytne, a najmniej – współczesne „interpretujące" komentarze. (Przytoczony cudzy komentarz lub/i interpretacja bez komentarza Sarbiewskiego sprawia, że alegacja w danym miejscu ma charakter czysto repetytywny). Choć alegatywność relacji międzytekstowych usytuowana jest w różnych miejscach, nie można stwierdzić, by posiadała ona wyraźnie różne stopnie natężenia zależnie od charakteru, czy np. „stopnia pogańskości", przywoływanego tekstu. Wydaje się, że pomiędzy *Dii gentium* a wszystkimi tekstami – odniesieniami (z wyjątkiem Pisma Św. – o którym mowa będzie później) zachodzi p o d o b n a r e l a c j a a l e g a t y w n a.

Zwróćmy jeszcze uwagę na całkowity brak alegacji negatywnej, brak jakiegokolwiek sporu czy konwersacyjności (dialogiczności[15]) między tekstem Sarbiewskiego a tekstami cudzymi. Stosując terminologię Harolda Blooma[16] można powiedzieć, że zachodzi tu relacja zwana *tessera*, oparta na „dopełnieniu i antytezie". Sarbiewski, podobnie jak Bloomowski poeta, antytetycznie dopełnia teksty swoich prekursorów, odczytując je tak, że zachowują one swój charakter, lecz zostają wypełnione innym, nowym sensem. Słowo *tessera* zaczerpnął Bloom

[15] Zob. M. Głowiński *O intertekstualności*, s. 90.

[16] H. Bloom *The Anxiety of Influence*, Oxford 1975, s. 14-16.

ze „starych misteriów, gdzie oznaczało ono znak rozpoznawczy, np. kawałek garnka, za pomocą którego – jak i innych fragmentów – można by zrekonstruować całe naczynie"[17]. Obraz „całego naczynia", pewnej sensownej, logicznej całości, generowany jest nie tyle przez same rozsypane fragmenty (*logoi spermatikoi*), które (jak „mity") nie mają takiej władzy, lecz przez zewnętrzną wobec nich instancję organizującą czynności interpretacyjne, czyli Biblię (*logos*). Sarbiewski niejednokrotnie cytuje dzieła pozornie niezgodne z duchem chrześcijaństwa, np. po przytoczeniu sporego fragmentu *Amores* Owidiusza, w którym pojawia się obraz rydwanu Amora, pisze tak:

To jednak rozwiązły poeta napisał o nieczystej miłości [XV, 32].

„Słuszna" reinterpretacja tego fragmentu elegii pozwala jednak uniknąć jakiejkolwiek polemiki z pogańskim tekstem – dochodzi natomiast do rekonstrukcji pewnego nadrzędnego hermeneutycznie obrazu poprzez *tessera*: dopełnianie, dodawanie brakujących elementów. Nie zostaje również podjęta polemika między dwoma „mitologami":

Rosinus uważa, że Saturn otrzymał nazwę od nasycania, ponieważ niejako nasyca się latami. Etymologię tę złośliwie wyśmiewa Natalis [VI, 1];

Pradus utrzymuje (według Korneliusza niesłusznie), że poszczególne istoty żywe miały twarz jedynie człowieka [XV, 54; podkr. – M.R.],

ani też nie podejmuje autor sporu z „błędnym" rozumieniem pewnych kwestii przez teologów:

Niektórzy z teologów chrześcijańskich zaiste niesłusznie poszli za tym [tzn. poglądem Cycerona – M.R.], wierząc, że niebo jest ożywione. Skot [...] i Kajetan komentując słowa Psalmu 135 [...] bardzo przychylają się do tego poglądu. Sam Augustyn zdaje się mieć wątpliwości [XV, 45; podkr. – M.R.].

Pojawia się natomiast w pewnym miejscu bardzo interesujące zdanie, zawierające polemikę z ludźmi, „którzy twierdzą, że zupełnie nie wolno łączyć spraw pogańskich z teologią chrześcijańską" [XV, 16], a więc z tymi, którzy *de facto* stosują do starożytnych tekstów alegację negatywną (Sarbiewski nie wymienia ich jednak z imienia, ani nie odwołuje

[17] Tamże, s. 14 (przeł. M.R.).

się do żadnych tekstów). Oskarża ich o ignorancję i przeciwstawia im autorytet „największego teologa": św. Pawła, który wszak stosował alegację bierną, powołując się właśnie na poetów starożytnych [XV, 17][18].

Istotną cechą konstrukcyjną *Dii gentium* jest podawanie wielu wersji, podkreślanie niejednorodności, wielości – co samo w sobie zakłada szereg s p r z e c z n o ś c i, do których, jak się zdaje, trudno jest wciąż stosować zasadę alegacji, nie popadając samemu w sprzeczności. Zwróćmy uwagę na bardzo znamienny fragment:

Plato mówi, że [Eros] nazywany jest tak od ῥωμη, czyli od siły i gwałtowności [...]. Plotyn zaś twierdzi, że imię to wywodzi się od ὁρασις, tj. od widzenia. Kratylos natomiast od εισρω, tj. od wypływu, właściwością bowiem Amora jest wypływanie (wciskanie się) [XV, 18-19].

Podane teorie etymologiczne są zupełnie różne, tak więc skłaniając się ku jednej z nich Sarbiewski musiałby popaść w konflikt z pozostałymi. Tymczasem jednak nie opowiada się on za jedną z podanych interpretacji, lecz twierdzi, że w s z y s t k i e one są prawdziwe, a ich wielość odpowiada złożonej strukturze pojęcia, do którego odsyłają:

Zaiste, te wszystkie twierdzenia dziwnie zgadzają się z Duchem Św., jest on bowiem i siłą, i gwałtownym powiewem, stąd także w Piśmie Św. wspomina się, że zstąpił na ziemię jakby w uderzeniu gwałtownego wiatru. I rzeczywiście, można powiedzieć, że początek swój bierze z widzenia, tzn. skoro Ojciec i Syn poznali się, natychmiast z poznania powstała Miłość, którą jest Duch Św. [...] Prócz tego Duch Św. nie jest niczym innym, jak jakimś wlaniem, i to wewnętrznym. Dlatego rzecze Apostoł: „Miłość Boża rozlana jest w sercach naszych", co zwykle tłumaczą w odniesieniu do Ducha Św. Zgodny jest z tym św. Augustyn: „Źródło miłości", rzecze, „jest wewnątrz i wypływa" [XV, 19-20].

Tak więc alegatywność nie zostaje zachwiana wówczas, gdy Sarbiewski włącza mechanizm interpretacyjny, za pomocą którego okazuje się możliwe „pogodzenie" różnorodnych poglądów, ujednolicenie wielości stanowisk. Jeżeli na poziomie opisowym dochodziło do świadomej multiplikacji materiału fabularnego, to na płaszczyźnie interpretacji do-

[18] Chodzi o fragment z Dziejów Apostolskich (17, 28), w którym Paweł mówi (w Atenach na Areopagu): „jak też powiedzieli niektórzy z waszych poetów: «Jesteśmy bowiem z Jego rodu»", cytując fragment hymnu Kleantesa i poematu Aratosa z Soloi. Cyt. wg Biblii Tysiąclecia.

konuje się jego redukcja, sprowadzenie do „jedności", w dodatku jedności „świętej". W intertekstualną grę zostaje wówczas wprowadzone Pismo Święte, którego *auctoritas* jest znacznie większa, niż autorytet jakichkolwiek tekstów pogańskich, i które posiada w ł a d z ę generowania obrazu całości sensu, jaki należy odtworzyć za pomocą rozsypanych fragmentów: fabuł. Alegatywność pomiędzy tym tekstem a *Dii gentium* jest zdecydowanie największa. Gdy przywoływana jest Biblia – zawsze zwiększa się kategoryczność stwierdzeń towarzyszących, dotyczących nie tyle materiału fabularnego, co pewnego zespołu ogólnych przeświadczeń (np. eschatologicznych). Tym samym zaczyna się mówić już nie o tekście, lecz o rzeczywistości pozatekstowej, na którą przekłada się semantyczna zawartość interpretowanych fragmentów.

[...] Z pewnością Boska Mądrość, jakby oczekując owego stanu wieczności, który wtedy wreszcie nastąpi, gdy przeminie wiek tego świata, i gdy powszechny zegar, tj. obroty ciał niebieskich zatrzymają się, a my sami dzięki jej dobrodziejstwu staniemy się uczestnikami nieśmiertelności [XIV, 50].

Podobny fragment znajdujemy i w innym miejscu:

Plato podaje, że Kupidyn nie miał żadnego ojca. Inni jednak uważają go za syna Saturna. Być może pod tym obrazem ślepe pogaństwo śniło o wiecznym pochodzeniu Słowa: przecząc, z jednaj strony, żeby Miłość kiedykolwiek miała początek, a jednak z innej strony zapewniając, że narodziła się z Saturna, tj. w określonym czasie [XV, 2].

Dopiero włączenie w dyskurs *Dii gentium* Biblii pozwala na ustalenie pewnej hierarchii w tekstach cytowanych przez Sarbiewskiego. Alegatywność wobec tekstów nie-biblijnych wykazuje mniej więcej takie samo natężenie – choć stosunkowo największa jest w stosunku do komentatorów chrześcijańskich – tak, iż można przestrzeń owych tekstów określić mianem wspólnej t e k s t u a l n o ś c i. Tekstualność tę rozumieć należy jako potencjalnie nieskończony zbiór intertekstów, w których pojawiają się *fabulae de diis*, i które zatem korzystają ze starożytnego, pogańskiego „magazynu" wątków czy motywów. Dlaczego właśnie „intertekstów", a nie np. hipo- i hipertekstów? Otóż w przypadku materii fabularnej („mitologicznej") klasyczna terminologia intertekstualności (Gérarda Genette'a[19]) jest, jak się zdaje, nie-

[19] G. Genette *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982. Zob. M. Głowiński *O intertekstualności*, s. 79-82.

zbyt adekwatna, albowiem nie istnieje żaden „ważniejszy" hipotekst, w którym fabuły pojawiałyby się po raz pierwszy lub w sposób „bardziej pierwotny" niż w późniejszych (np. komentujących, wtórnych) hipertekstach. Zawsze można powiedzieć, że istniał już jakiś tekst wcześniejszy, w którym pojawiała się dana fabuła, wszystko jest – jak pisze Roland Barthes – *déjà lu*[20]. Fabuła istnieje na takich samych prawach we wszystkich tekstach, jest „używana" do różnych celów (poetyckich, retorycznych itp.), za każdym razem wypełnia się innymi treściami. Teksty, dzięki którym istnieją fabuły, posiadają taką samą walentność, taką samą ważność, brakuje między nimi relacji nadrzędno-podrzędnych, nie ma także wśród nich tekstu prawdziwie „źródłowego". Są inter-tekstami, ponieważ są jedynie nośnikami fabuł („mitów"), których ostateczne znaczenie, sankcja metafizyczna pozostaje poza owymi tekstami – w Biblii. W procesie interpretacji Biblia nadaje ostateczne znaczenie (*signifié*) fabułom (*signifiants*). Nieskończona gra *signifiants*, rizomatyczna dynamika „mitów", potencjalna nieskończoność ich retorycznych kombinacji (którymi rządzi się opisowa warstwa *Dii gentium*) – zostają zatrzymane i odwrócone dzięki wprowadzeniu (w warstwie interpretacyjnej) – Pisma Świętego. Obraz nieregularnej wielości, jaki rysuje się przy prezentacji „postaci mitologicznych", zostaje zastąpiony obrazem skupiającej jedności.

Zwróćmy uwagę, że w *Dii gentium* warstwa opisowa i interpretacyjna tekstu są ze sobą splecione (nie istnieje osobna część prezentacyjna), prawie każdy fragment zostaje opatrzony komentarzem, jakby nie mógł istnieć oddzielnie. Przeświadczenie o niemożności rozdzielenia tekstu od komentarza wydaje się konstytutywną cechą renesansowego pisarstwa, renesansowej epistemy – podobnie, jak przeświadczenie o przyległości słów i rzeczy[21]. Język tekstu i język komentarza są (powinny być) podobne, zaś książką doskonałą mogłaby być taka, w której oba te języki są takie same. Pod wieloma względami przypomina to sytuację współczesnago literaturoznawstwa, świadomego niemożności stworzenia metatekstu całkowicie

---

[20] R. Barthes *S/Z*, przekł. ang. R. Miller, Oxford 1990, s. 19.

[21] Zob. M. Foucault *The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences*, London 1970, s. 17-25.

zewnętrznego wobec dzieła – język dzieła i język komentarza są (muszą być) przemieszane ze sobą, równie „błądzące" i wieloznaczne, różnica pomiędzy nimi jest – jak pisze Paul de Man[22] – jedynie złudzeniem. Jest rzeczą interesującą, że w epistemie współczesnej mogło dojść do powstania relacji już istniejącej (przynajmniej postulatywnie) w XVI i XVII w. Przesłanki tego faktu w obu epistemach były zupełnie inne – w renesansowej opierały się na wszechobecnej zasadzie podobieństwa, zaś we współczesnej ukształtowały się na gruncie podważania zaufania do języka, czy dyskursu naukowego (filozoficznego)[23]. Komentator renesansowy n i e c h c e być poza tekstem komentowanym, zaś współczesny krytyk wie, że n i e m o ż e znaleźć się zupełnie poza nim... Tak czy owak głos komentatora (lub krytyka) dobywa się niejako z wnętrza samego tekstu, przemieszany z jego głosem (głosami innych tekstów).
Sarbiewski ustawia się niejako wewnątrz tekstualności „mitologicznej", jego tekst stoi na równi z innymi, a on sam, jako komentator i użytkownik fabuł, mówi niejako z wnętrza tej tekstualności. Nie ustanawia on wyraźnej granicy pomiędzy starożytnymi a chrześcijańskimi użytkownikami i interpretatorami fabuł – wszystkie te teksty tkwią we wspólnej tekstualności. Światło biblijnego *logosu* oświetla w takim samym stopniu wszystkie teksty i zarazem wszystkie inkarnacje fabuł, a różnica tkwi wyłącznie w poziomie świadomości tego faktu wśród pogańskich i chrześciajńskich pisarzy. Zarazem jednak teksty pogańskie „podświadomie" zawierają okruchy mądrości, a zadaniem komentarza jest je ukazać:

> Platon w *Uczcie* poświadcza, że Amor jest wielkim bogiem [...], jest tłumaczem między bogami a ludźmi: on od ludzi bogom ofiary i modlitwy zanosi, a od bogów przynosi rozkazy [...]. Zapowiedział więc tu ów poganin i w jakimś sławnym ś n i e wyobraził sobie Ducha Św. [XV, 17-18; podkr. – M.R.].

---

[22] P. de Man *Allegories of Reading*, New York 1979, s. 19.

[23] P. de Man (*Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, wyd. 2, London 1983, s. 137) twierdzi, iż „kryterium literackości tekstu nie jest zależne od większej lub mniejszej dyskursywności, lecz od stopnia «retoryczności» danego języka".

Komentarz pozwala ocalić *pretiosa veritas*, ukrytą w tekstach starożytnych. Mimo ich pogańskości, zawarta w nich prawda[24] ukazuje się dzięki pracy komentarza, który wskazuje w nich *logos spermatikos*. Komentarz pełni funkcję swoistego ł ą c z n i k a, za pomocą którego fabuła, czyli „znak bez znaczenia", retoryczna figura, czyste *signifiant* – może się połączyć ze swoim ostatecznym *signifié*. Ów łącznik jest hermeneutycznie konieczny; wręcz nieodzowny, by zrozumieć materiał fabularny, a także by usankcjonować jakiekolwiek zajmowanie się owym materiałem – już to jego twórcze wykorzystywanie, już to ujęcia czysto „encyklopedyczne" lub „słownikowe". Dzięki komentarzowi możliwe zarazem się staje wyznaczenie owego *signifié*, owej niezaprzeczalnej zewnętrzności, sensotwórczej przestrzeni, którą nazwiemy – za Maureen Quilligan[25] – p r e t e k s t e m.

Przez pretekst rozumieć należy źródło, które znajduje się na zewnątrz tekstu narracyjnego (w przeciwieństwie do tekstu pierwotnego [*threshold text*], który znajduje się u jego początku) [...]. Pretekst to nie tylko magazyn idei, lecz także oryginalny skarbiec prawd i nawet jeśli ów skarbiec został już splądrowany i uważa się go za pusty –ma on wciąż uprzywilejowany status [...] tekstu wyznaczającego kierunek interpretacji.[26]

Dla dzieła Sarbiewskiego, jak i dla większości tekstów średniowiecznych i renesansowych, pretekst stanowiła Biblia (i nadbudowana nad nią doktryna). Pretekst wobec tekstu zajmuje pozycję centralną, organizując zarazem tekstualną przestrzeń wokół siebie. Każda fabuła z magazynu Sarbiewskiego albo posiada wskazane jednoznacznie związki z Biblią, poparte konkretnymi cytatami:

Któż bowiem nie spostrzeże, że ta Wenus [narodzona z Nieba i Dnia] może być także nazwana miłością Boga wobec nas, zrodzoną nie z ziemi, lecz z nieba: „W niebie", rzecze psalmista, „miłosierdzie Twoje". Z dnia także pochodzi miłość boska do nas, zwłaszcza z dnia wieczności, który jest jeden i o którym mówi Święta Karta: „Lepszy jest jeden dzień od tysięcy" i „Dzisiaj ze mną będziesz w raju" [XIV, 6-7];

---

[24] Zwróćmy uwagę, że pełny tytuł dzieła brzmi: *Dii gentium seu theologia, philosophia tam naturalis quam ethica, politica, oeconomia, astronomia ceteraeque artes, et scientiae sub fabulis theologiae ethnicae a veteribus occultatae, erutae vero opera R.P. Casimiri Sarbiewski* [podkr. – M.R.].

[25] M. Quilligan *The Language of Allegory. Defining the Genre*, New York 1979, s. 97-155.

[26] Tamże, s. 97-98 (przeł. M.R.).

czasem tylko sygnalizowane:

Lecz cóż, czy w tym samym wyobrażeniu Wenus zmuszającej zakochanego Jowisza do zamienienia się już to w łabędzia, już to w byka, już to w złoto i inne niezliczone (postaci), czy nie marzyli starożytni o owej boskiej do nas miłości Wcielonego Słowa? [XIV, 8];

albo jej referencjalność wobec pretekstu istnieje niejako potencjalnie: dzięki założonej *a priori* ciągłej obecności pretekstu w tle tekstów (fabuł) przytaczanych i jego sensotwórczej funkcji. Fabuły, choć same w sobie semantycznie puste, czysto retoryczne – napełniają się znaczeniem dzięki umieszczeniu ich na tle pretekstu, wskazywaniu w nich tych prawd (rzecz jasna: ukrytych, rozsianych, „wyśnionych"), które zawiera skarbiec biblijny. Władza pretekstu jako instancji sensotwórczej, ostatecznego *signifié*, dotyczy przede wszystkim poziomu wykładni, interpretacji, czyli dziedziny, w której zwykle porusza się czytelnik – dokonując wyborów, błądząc, zadając pytania. Tymczasem istnienie pretekstu uniemożliwia jakiekolwiek *misreading*, wyklucza wiele wykładni tekstu, redukuje (do jednego – liczby „absolutnej") nieskończoną siatkę tekstualną. Odczytanie tekstu pozostającego w takiej relacji jest zawsze odczytaniem właściwym[27], założonym już w samej idei centralnego pretekstu, na którym musi się oprzeć interpretacja[28] – przebiegająca zawsze w jednym kierunku: o d t e k s t u d o p r e t e k s t u. Zwróćmy uwagę, iż owa teleologiczna interpretacja posiada dwa zasadnicze etapy: prezentację rozproszonego, świeckiego materiału fabularnego (*mythoi*) i sprowadzenie go (na drodze akomodacji, translacji, redukcji itp.) do centralnej, świętej jedności – pretekstu (*logos*). Ostatnie, „programowe" zdanie *Dii gentium* brzmi:

[...] cokolwiek dobrego i wspaniałego starożytność rozsiała po tylu bogach, przechodzi na Owego Jednego [LXXII, 1].

---

[27] Zob. L. Hunter, *Modern Allegory and Fantasy. Rhetorical Stances of Contemporary Writing*, London 1989, s. 139; M. Quilligan *The Language of Allegory...*, s. 145.

[28] Nie musi się sprowadzić interpretacji do przekładania wszystkich fabuł pogańskich na sensy biblijne, innymi słowy: wskazywania sensów świętych w tekstach pogańskich. Wykładnię może także stanowić pewna obiegowa, „ludowa" mądrość nie istniejąca dosłownie w Piśmie Świętym. Niemniej jednak, zgodnie z ideą pretekstu jako źródła (i fundamentu) wszelkiego sensu, mądrości, do których sprowadza wykładnia Sarbiewskiego, niejako zakorzenione są w pretekście, mogą utrzymać swój status dzięki niemu.

Pretekst u Sarbiewskiego często nie ma znamion pisanego tekstu: jeżeli sądy starożytnych zawsze mają swoje tekstowe źródło, skrupulatnie odnotowywane, to częstokroć przekazy biblijne tracą tekstowy (pisemny) charakter i sprowadzają się do bezpośredniego „głosu Boga", *logosu*:

A sądzę, że jest to właśnie owa święta i boska gra Mądrości Boga, o której sama Mądrość tak pięknie mówi [...] [XIV, 39; podkr. – M.R.].

Przewijająca się w toku naszych rozważań para *signifiant*-„fabuła" – /*signifié*-pretekst (*logos*) odsyła do Saussure'owskiej teorii znaku. Jak pisze Derrida:

Pojęcie znaku [...] niesie ze sobą konieczność uprzywilejowania substancji fonicznej [...]. *Phone* jest w rzeczywistości substancją znaczącą, która dana jest świadomości jako najsilniej złączona z myśleniem pojęcia znaczonego[29]

i gdzie indziej:

[W logosie] nigdy nie został zerwany pierwotny i zasadniczy związek z *phone* [...]. Istota *phone* [...] byłaby bezpośrednio pokrewna temu, co w „myśli", jako logosie, ma związek z „sensem", wytwarza go, zyskuje, wypowiada, „gromadzi".[30]

Logocentryczne nastawienie zachodniej metafizyki jest więc u źródła naznaczone fonocentryzmem (znamionującym „absolutną bliskość głosu i bytu, głosu i sensu bytu, głosu i idealności sensu"[31]): *logos*-pretekst jest „głosem Boga", prawdą wypowiadaną bez pośrednictwa pisma[32], „reprezentacji", retoryki. Prymat głosu nad pismem, wyraźnie widoczny w przytoczonym powyżej fragmencie *Dii gentium*, wynika, jak sugeruje Derrida, z samej specyfiki głosu, który

---

[29] J. Derrida *Pozycje*, przeł. B. Banasiak, „Colloquia Communia" 1988 nr 1-3, s. 292.

[30] Tegoż, *De la grammatologie*, Paris 1967, s. 21; cyt. za: B. Banasiak, *„Tekst jak okiem sięgnąć". Gramatologiczna dekonstrukcja zachodniej metafizyki*, „Colloquia Communia" 1988 nr 1-3, s. 331.

[31] Tamże, s. 23.

[32] O zapośredniczającej funkcji pisma zob. także: Arystoteles *Hermeneutyka*, 1, 16a (tegoż, *Dzieła wszystkie*, przeł. K. Leśniak, t. 1, Warszawa 1990, s. 69): „Słowa są symbolicznymi znakami wrażeń doznawalnych w duszy, a dźwięki pisane są znakami dźwięków mówionych" (podkr. – M.R.), tak więc pismo jest ledwie znakiem znaku.

„daje się słyszeć [...] jak najbliżej siebie"[33], zakłada więc fizyczną bliskość, obecność, *convenientia*[34] – mówiącego podmiotu (Boga) i samego przekazu. Pretekst (Biblia) mówi o *sacrum* i zarazem stanowi *sacrum*: „głos" Biblii jest głosem Boga, Słowem Bożym.

Tutaj tkwi jednak pewne fundamentalne niebezpieczeństwo. Zwróćmy bowiem uwagę, że Biblia nazywana jest w *Dii gentium* nie tylko Słowem, lecz także Kartą, a przede wszystkim Pismem Świętym. Bóg (*divina Sapientia*) mówi Biblią, zarazem jednak mówi poprzez Biblię, za pośrednictwem Biblii, która wszak jest tekstem – spisanym „pod Jego dyktando", a tekst pisany pozostaje wobec głosu w relacji podrzędnej. Pismo Święte, posługując się słowem pisanym, musi zarazem ponieść konsekwencje szeregu uwikłań.

Przyjrzyjmy się bliżej fragmentom *Dii gentium*, będącym wprowadzeniem lub komentarzem do cytatów biblijnych:

Pismo Św. [...] używa elementów świeckich, a nierzadko pogańskich, dla wyjaśnienia jakiegoś problemu moralnego [XXIX, 10].

Stwierdzenie to posiada dwojakie konsekwencje: po pierwsze, owe *profana*, elementy „fabularnej teologii", „fabuły" starożytnych zostają dowartościowane – jako wykorzystywane przez święty pretekst (do tego niewątpliwie świadomie dąży Sarbiewski); po drugie jednak, ów pretekst traci niejako na świętości, albowiem zawiera (zmuszają go do tego cele hermeneutyczne) elementy świeckie. Czym one są?

Często także i w innych miejscach przypominaliśmy, że Pismo Św. zawiera wzmianki o Adonisie, Wenerze, Astaroth, Saturnie, Słońcu, Księżycu, Dianie [XXIX, 10].

W rzeczywistości owe wzmianki są albo odwołaniami do pogańskich kultów (XVII, 1: Ezechiel 8, 14 wspomina kult Tamuza, czczonego potem jako Adonis), albo też chodzi o to, że np. w Psalmie CXII pojawia się obraz jutrzenki, co Sarbiewski zestawia ze starożytną personifikacją – Jutrzenką (Fosforos) sugerując, że Pismo Święte również posługuje się podobną personifikacją, wykorzystuje taki sam zabieg

[33] Tamże, s. 33.

[34] Por. M. Foucault *The Order of Things...*, s. 18-19.

retoryczny jak poganie. Wprawdzie Biblia jest wobec tekstów pogańskich nadrzędna (jest pretekstem, źródłem sensu) i pierwotna (Platon musiał ją czytać, XV, 36; „credibile est", że Wulkan był synem lub wnukiem Noego, XXI, 2), niemniej jednak korzysta z fabuł pogańskich, jest więc „retorycznie" podrzędna i wtórna. Uwikłanie w retorykę – rzecz marginalną, ornamentacyjną, zewnętrzną wobec samego *logosu* i pretekstu – powoduje więc pewne konsekwencje hermeneutyczne, niemniej jednak suwerenność świętego pretekstu nie zostaje jeszcze zachwiana.

Relacje komplikują się wówczas, gdy Sarbiewski przestaje mówić o fabułach i zaczyna zajmować się fragmentem Biblii (Prz 26, 8), w którym pojawia się niejasny dość obraz: stos Merkurego. Prześledźmy tę interpretację:

> Wyjaśnienie wiersza 8 z 26 rozdziału Księgi Przysłów: „jak kto rzuca kamień na stos Merkurego, tak kto udziela zaszczytu głupcowi" [...]. Cytowane miejsce [...] zaczerpnęła Biblia z fałszywej nauki pogan dla zilustrowania doktryny moralnej [XXIX, 10].

Potem następuje kilka odsyłaczy do komentatorów żydowskich, zaczerpniętych z dzieła Korneliusza a Lapide (*Commentaria in Proverbia Salomonis*[35]). W oparciu o takie autorytety prezentuje Sarbiewski osiemnaście interpretacji tego fragmentu. Siedem pierwszych interpretacji opartych jest na greckim przekładzie, reszta dotyczy tłumaczenia łacińskiego. Oczywiste z pozoru istnienie kilku wersji językowych pretekstu nie wprowadza jeszcze zbytniego zamieszania (choć dla podkreślenia jedności pretekstu – w przeciwieństwie do wielości tekstów – Sarbiewski mógłby trzymać się tylko jednej jego wersji językowej), zwraca jednakże uwagę na jego wymiar językowy, zewnętrzny (graficzny). Istniejąc w różnych (pisanych) wersjach językowych Biblia niejako zatraca swój słowny, foniczny charakter i tym samym powoli oddala się od *logosu*[36]. Pojęcie pretekstu (jak i *logosu*) zakłada jedyność i centralność wobec tekstów innych, tymczasem przez ukazanie jego poliglotyczności jedyność i centralność zostają zaburzone. Gdyby wersje Septuaginty i Wulgaty różniły się wyłącznie językiem (formą) – suwerenność Świętej Karty (*signifié*) nie

---

[35] Zob. M. K. Sarbiewski *Dii gentium*..., s. 744, przypis 35.

[36] Zob. B. Banasiak *„Tekst jak okiem sięgnąć"*..., s. 331-335.

zostałaby naruszona: na marginesie dodajmy, że grecki przekład Pisma dokonany został rzekomo przez siedemdziesięciu tłumaczy, którzy stworzyli siedemdziesiąt identycznych tekstów – co podkreśla wszak niezwykłość, „świętość" Biblii, a także *de facto* jej f o n i c z n y charakter – Bóg zapewne p o d y k t o w a ł tłumaczom kanoniczną wersję Pisma. U źródeł tej tradycji leży troska o jednostkowy charakter pretekstu, której jednak Sarbiewski zdaje się nie przejawiać, podkreślając nie tylko różne wersje językowe fragmentu Pisma, ale również istotne różnice w ich t r e ś c i w odpowiednich wersjach. W Wulgacie bowiem mowa jest o „rzucaniu kamienia na stos Merkurego", zaś w Septuagincie mówi się jedynie o „przywiązywaniu kamienia w procy" i nie ma tam żadnej wzmianki o Merkurym. W tym momencie pretekst zostaje już wyraźnie rozgałęziony, co mocno zbliża go do świeckich tekstów analizowanych przez Sarbiewskiego, tym bardziej, że Sarbiewski stosuje do niego taką samą strategię czytania, jak do wszystkich innych, zawierających *fabulae de diis*. Można by ewentualnie próbować ratować *signifié* Biblii, spychając wymienione różnice z planu treści na plan wyrażania: Merkury to przecież nic innego niż figura retoryczna (znak bez znaczenia, semantycznie pusty), a obie czynności mogą mieć także funkcje retoryczne, służąc zobrazowaniu tego samego (chodzi wszak o przysłowie, formę, która zakłada zwięzłość, metaforyczność i jest zarazem trudno przekładalna). Gdyby jednak chodziło wyłącznie o rozgałęzienie na poziomie r e t o r y k i (*signifiant*), wówczas wykładnia wszystkich wersji powinna być t a k a s a m a. Tymczasem Sarbiewski dokonuje także rozgałęzienia na poziomie i n t e r p r e t a c j i i przedstawia 18 różnych objaśnień fragmentu.

Jak zaznaczył na wstępie Sarbiewski, cytowany fragment ma znaczenie moralne, tak więc wszystkie interpretacje do tego zmierzają. Aby wskazać znaczenie tego typu, nie jest konieczne odwoływanie się bezpośrednio do konkretnych fragmentów Pisma Świętego – wystarczy sformułować pewną obiegową mądrość (mając wszak zawsze w tle pretekst jako fundament owej mądrości; zob. przypis 28) i tak też w większości przypadków czyni Sarbiewski:

IV. Objaśnienie: obdarzający głupca zaszczytem naśladują tego, kto dał procę szaleńcowi, by miotał kamienie w przechodniów [...] [XXIX. 11].

XVI. Objaśnienie [...]: dobry ład rzeczpospolitej wymaga, aby mądrzy rozkazywali niedoświadczonym i głupim, tak aby mądrzy byli wyżej, a głupcy niżej. Dlatego ten, kto

przedkłada głupca nad mędrca, sprawia, że rzeczpospolita staje się jakby bez rozwagi sporządzonym stosem kamieni, w którym jeden kamień rzucony jest na drugi bez żadnego rozróżnienia [...] [XXIX, 15].

We wszystkich wykładniach fragment Biblii odnosi się do innej mądrości, otrzymuje inne wytłumaczenie. Pretekst traci tym samym zdolności skupiające, sprowadzające do jedności, albowiem nie dosyć, że sam istnieje w wielu wersjach, to także przestaje być jednoznaczny, staje się równie migotliwy znaczeniowo, jak zwykłe, świeckie teksty, interpretowane przez Sarbiewskiego w *Dii gentium* i traci swój nadrzędny wobec nich status. Kierunek wykładni zostaje zaburzony: jeśli w innych miejscach tłumaczyło się teksty świeckie poprzez sensotwórczą Biblię, to tutaj relacja zostaje odwrócona: fragment Biblii interpretowany jest za pomocą odwołań do różnorakich pism – od innych fragmentów Świętej Karty (objaśnienia VIII i XI), św. Ambrożego (V), Fulgencjusza (XII), św. Tomasza z Akwinu (XII), poprzez Platona (XII) i Cezara (XII), po wyrocznie sybillińskie (XVI) i Juwenalisa (XI)[37]. Tym samym pretekst staje się równorzędny wobec tekstów świeckich, a nawet pogańskich, a interpretacja może swobodnie przebiegać w obie strony, nie zważając na nienaruszalność pretekstu. Dzięki konsekwentnemu stosowaniu tej samej metody wobec wszystkich tekstów, z pretekstem włącznie, Sarbiewski włącza Pismo Święte w tę samą siatkę intertekstów, które zawierają *fabulae de diis*. Władza metody staje się silniejsza od władzy „świętego" pretekstu. To, co do tej pory było zewnętrzne wobec tekstualności, zapewniając magazyn, skarbiec sensów, co było nietykalnym *logosem*, głosem Boga, *signifié* – zostaje uwewnętrznione, zdegradowane do poziomu zwykłej tekstualności (zintertekstualizowane), włączone w grę samych *signifiant* poprzez: 1) podkreślenie jego graficznego charakteru: odobecniającego, oddalającego od *logosu*, 2) ukazanie rozgałęzienia na wiele wersji językowych, 3) uwikłanie w retorykę, 4) podkreślenie różnic semantycznych pomiędzy realizacjami językowymi i 5) rozgałęzienie na nieskończoną (potencjalnie) ilość wykładni. Innymi słowy – pretekst jako taki znika w chaosie tekstualności.

---

[37] Nie wspominając o komentatorach Pisma Św., na których się Sarbiewski powołuje i których interpretacje częstokroć przejmuje w całości. Zob. przypisy w: M. K. Sarbiewski *Dii gentium*..., s. 744.

Znamienne, że praktycznie najwyraźniejsza intertekstualizacja pretekstu dokonuje się w obrębie jednego rozdziału: poświęconego Merkuremu. Bóg ten, także według świadectwa samego Sarbiewskiego (XXIX, 8), był wynalazcą pisma (*litteras*) i właśnie ów wynalazek podstępnego (*dolus* – XXIX, 7) boga przyczynił się do degradacji pretekstu, odwrócenia porządku w interpretującym dyskursie Sarbiewskiego. Uwikłanie w pismo niesie za sobą szereg konsekwencji: oddalenie od *logosu* (kopia kopii, znaczące znaczącego), zaprzeczenie obecności nadawcy, rozprzestrzenienie (w przeciwieństwie do *hic et nunc* mowy), podważenie jakiejkolwiek źródłowości[38] itp., z których wszystkie prowadzą do zniszczenia pretekstu, zaprzeczenia *signifié*. „Nadejście pisma – pisze Derrida – jest nadejściem gry"[39]: gry, w której następuje zakłócenie obecności, zawieszenie metafizyki. Jest to gra samych *signifiants*, w której każde kolejne *signifié* samo okazuje się znaczącym i odsyła do nieskończonego ciągu innych *signifiants*[40]. Jednakże nie tylko za pomocą pisma „Merkury" dekonstruuje tekst *Dii gentium* (Merkury: postać, „figura" należy do wnętrza tekstu, a więc tekst niejako sam się dekonstruuje). Merkury to również opiekun wymowy, czyli retoryki i samego j ę z y k a (XXIX, 1) – innymi słowy „środowiska", które dekonstrukcję umożliwia.

---

[38] Zob. J. Derrida *Pismo i telekomunikacja*, przeł. J. Skoczylas, „Teksty" 1975 nr 3, s. 76-88, (fragment *Marges de la philosophie*).

[39] Tegoż, *De la grammatologie*, s. 16.

[40] Zob. B. Banasiak *„Tekst jak okiem sięgnąć"*..., s. 335-336.

Roztrząsania i rozbiory

Kolekcja: między autonomią i reprezentacją

Czy to źle, że chcę posiedzieć w domu z własną kolekcją płyt? Zbieranie płyt to nie to samo co zbieranie znaczków, podkładek do piwa czy starych naparstków. Zbieranie płyt to... cały świat, milszy, brzydszy, okrutniejszy, spokojniejszy, bardziej kolorowy, bardziej ponury, bardziej wrogi i bardziej kochający od tego, w którym żyję.

N. Hornby *High Fidelity* [1995]

Książkę Krzysztofa Pomiana[1] niemal jednogłośnie – tak we Francji, jak w Polsce – uznano za wydarzenie. Nie bez racji: Pomian, poza nieprzebranymi zasługami na polu filozofii, historii i publicystyki, jest jednym z najwybitniejszych znawców dziejów „kolekcjonerstwa, znawstwa, muzeum" – wylicza jednym tchem wydawca. Książka, zbierająca studia pisane w ciągu lat kilkunastu, jest książką na wskroś historyczną i tworzy niezwykle istotny rozdział muzeografii. Pomian ma jednak ambicje szersze: nie tylko jest historykiem kolekcji, ale też jej filozofem, nie tylko opisuje perypetie ich losów, ale też przedstawia własną wizję kultury, nie tylko odtwarza fakty zapisane w archiwach, ale też tworzy poważną metodologiczną podbudowę własnej dociekliwości. Ustępując pola historykom kolekcji i muzeum tam, gdzie nie sięga moja kompetencja, postaram się zastanowić nad głównymi tezami metodologicznymi Pomiana. Gdyby przedstawić je w je-

---

[1] K. Pomian *Zbieracze i osobliwości. Paryż-Wenecja. XVI-XVIII wiek*, przeł. A. Pieńkos, Warszawa 1996, Państwowy Instytut Wydawniczy.

dnym zdaniu, brzmiałoby ono tak: k o l e k c j a j e s t t w o r e m a u t o n o m i c z n y m, u s u n i ę t y m p o z a s f e r ę p u b l i c z n e j u ż y t e c z n o ś c i, b ę d ą c y m *s u i g e n e r i s* r e p r e z e n t a c j ą, k t ó r a p r z e z t o, c o w i d z i a l n e o d s y ł a d o s f e r y n i e w i d z i a l n e g o. Wynika stąd, że cztery podstawowe właściwości kolekcji to: autonomiczność, nieużyteczność, reprezentacjonalność oraz wizualność. Spróbujmy przeanalizować tę listę, nie tylko ze względu na – skądinąd interesującą – teorię kolekcji. Niekwestionowana ranga książki Krzysztofa Pomiana polega także na tym, że prowokuje najistotniejsze pytania dotyczących naszego mówienia o kulturze.

Konteksty użyteczności

Świat kolekcji to, według Pomiana, „dziwny świat, z którego użyteczność zdaje się raz na zawsze wygnana" (s. 16). Przez użyteczność rozumie się tu trwałe pozostawanie „poza obszarem czynności gospodarczych", czyli fakt, że przedmioty kolekcjonowane n i e s ł u ż ą do niczego innego, jak tylko do tworzenia kolekcji. Kolekcja jest więc, z punktu widzenia użyteczności, tworem martwym, bezużytecznym, bezwartościowym. Jednak to właśnie bezużyteczność powołuje ją do istnienia, dzięki niej nabiera ona wartości, dzięki niej powstaje jej znaczenie. Gdyby nie była bezużyteczna (to znaczy, gdyby kolekcji nie tworzyły bezużyteczne przedmioty), nie byłoby jej wcale, czy jednak, gdyby była całkiem bezużyteczna, to mogłaby w ogóle powstać? Pytanie nie jest pozorne i jego sens odsłoni się wówczas, gdy zastanowimy się nad ową (bez)użytecznością. Jeśli przyjąć, że oznacza ona tylko to, że kolekcję tworzą przedmioty, których wartość użytkowa zostaje w momencie włączenia ich do kolekcji niejako zawieszona, to Pomian ma rację. Istnieje wszelako inny poziom użyteczności, na którym nie tylko można, ale i należy postrzegać kolekcje. Użyteczny bowiem to – jak podaje słownik – nie tylko „mający praktyczne zastosowanie", ale też „przynoszący pożytek, przydatny, potrzebny do czegoś". Bezużyteczny to zatem nie przynoszący pożytku, nieprzydatny, do niczego niepotrzebny. Taki, którego nie można użyć. Czy można powiedzieć o jakiejkolwiek opisanej przez Pomiana kolekcji, że nie przynosi jej właścicielowi żadnego pożytku, że nie można jej użyć? Poczynając od lokaty kapitału, przez poprawę statusu społecznego, aż po ochronę pamięci własnej przeszłości (czyli legitymizacji władzy), kolekcje powstają tylko dlatego, że mogą zostać (nie ze względu na strukturę, lecz intencje twórców) wykorzystane. „W miastach Veneto w XVII wieku posiadaczy obrazów musiało być bardzo wielu. Można

nawet zadać sobie pytanie, czy było dopuszczalne, by jakiś członek patrycjatu miejskiego nie posiadał ich wcale, tak dalece zdają się obowiązującym składnikiem każdej szlacheckiej siedziby" (s. 135). Ale, słusznie pisze Pomian, mieć w swej rezydencji obraz i być właścicielem kolekcji obrazów, to nie to samo. W pierwszym przypadku zapełnia się obrazami puste ściany, w drugim – obrazy mają skupiać uwagę na sobie samych. Czy jednak takie kryterium wystarcza? Czy uwalnia ono kolekcję od znamion użyteczności?

„Kolekcja obrazów, bardziej niż każda inna, stanowi (...) poważną inwestycję" (s. 136).

Z chwilą, w której powstanie jakiejkolwiek kolekcji wiąże się (a wiąże nieuchronnie) z inwestycją, przestaje być ona bezużyteczna i wpisuje we własną strukturę pożytek i wymienność. Jeżeli dowolny przedmiot kolekcji (lub ona sama jako całość) posiada jakąkolwiek wartość wymienną (a nieuchronnie tak jest, nawet jeśli uznamy daną kolekcję za „bezcenną"), to mówienie o jej bezużyteczności traci rację bytu, wymienność bowiem to tylko inna nazwa użyteczności. Usunięte ze sfery publicznej stosowalności przedmioty powracają do niej, tyle że pod inną postacią. „Nie można – pisze Pomian – bez nadużycia językowego, rozciągać pojęcia użyteczności tak, by przypisać ją przedmiotom wystawionym jedynie do oglądania" (s. 16). Zgoda, problem polega tylko na tym, że przedmioty tworzące kolekcje nie są j e d y n i e przedmiotami do oglądania. Krzesło, na którym nikt już nie siada, zegarek, od którego nikt nie oczekuje pokazywania właściwej godziny, kufel, w którym nie musuje już piwo – opuszczając przestrzeń użyteczności przekształcają się nie tylko w przedmioty do oglądania, ale też w przedmioty potencjalnej wymiany lub dociekania historyka kolekcji. Stając się, jak pisze Pomian, semioforami, czyli nośnikami znaczenia, w tym samym momencie stają się – przynajmniej potencjalnie – obiektami „konsumpcji". Przestają być tylko oglądane: budzą rozliczne, trudne do wyliczenia pożądania. Zmienia się tylko k o n t e k s t u ż y c i a, m o ż l i w o ś ć użycia pozostaje taka sama. Nie musi ona być, rzecz jasna, natychmiast przeliczana na pieniądze. Jeżeli kolekcja prowokuje pytania, których przed jej zaistnieniem nie postawiono, jeśli te z kolei inicjują nową dyscyplinę, ta zaś uczestniczy w przełomie metodologicznym, to użyteczność kolekcji jest funkcją jej s ł u ż e b n o ś c i wobec nauki. Kontekstem jej użycia nie jest już rynek, lecz wiedza. Ta zaś, co wiemy już dziś całkiem dobrze, rzadko bywa bezinteresowna, a z całą pewnością nader jest podatna na niekontrolowane użycie. Innymi słowy, teza o bezużyteczności kolekcji jest możliwa do podtrzymania tylko pod jednym warunkiem: że możliwe jest ścisłe rozgraniczenie między użytecznością i bezużytecznością, a to znaczy, że można pokazać,

iż kolekcja w ogólności i jej przedmioty z osobna, w ż a d n y c h w a r u n k a c h nie mogą być użyte do jakichkolwiek celów, sprzecznych z pierwotnym zamiarem (jeśli przyjąć, że zamiar ów polegał na wymknięciu się poza sferę jakiegokolwiek społecznego użycia). Nie wydaje mi się, by było to możliwe. Użycie bowiem, unieważniające bezużyteczność kolekcji, wpisane jest w samą jej strukturę. To ono przecież zapewnia jej szansę przeżycia: kolekcja, której nie można użyć, byłaby kolekcją *ex definitione* martwą (a więc i pozbawioną znaczenia), kolekcja nie otwarta na wymianę nie byłaby w ogóle kolekcją. Pojęcie kolekcji zamkniętej jest samo w sobie sprzeczne, albowiem zbieraniu czegokolwiek nie ma końca. Z drugiej jednak strony, totalne przekształcenie kolekcji w wymienny żeton pozbawiłoby ją gruntu, na jakim się wznosi. Inaczej rzecz ujmując, można powiedzieć, że określenie „prywatna kolekcja" jest oksymoronem, jako że „publiczność" kolekcji (czyli możliwość jej pozaprywatnego użycia, możliwość otwarcia i wymiany) wpisana jest w jej istotę. A taka sprzeczność, wpisana w istotę kolekcji, nader utrudnia pracę nad jej klarowną definicją.

Ciekawość i przyjemność

Istnieje wszelako taki kontekst, w którym bezużyteczność (a więc bezinteresowność) kolekcji dałaby się – być może – obronić. Tworzy go przyjemność, która zawsze – bo nie tylko od Kanta – była definiowana przez odwołanie do bezinteresowności właśnie. Pomian stroni jednak od przyjemności, tak jak stroni od smaku rozumianego jako czysto subiektywny przejaw upodobania. Jeśli zajmuje go smak, to tylko smak zinstytucjonalizowany, społecznie utrwalona reakcja na dzieło sztuki, rola kulturowa. Czy jednak przyjemność nie ma swojej społecznej historii? Czy nie została zinstytucjonalizowana? Pomian przecież pisze, że „przyjemność estetyczna [nie] jest zawsze i wszędzie taka sama" (s. 161). Czyż więc nie można jej łączyć z kolekcjonowaniem, jeśli nawet nie jako wystarczającej, to przynajmniej jednej z racji tego – jak pisze Pomian – niezwykłego „faktu antropologicznego"? By odpowiedzieć na to pytanie, uczynię dygresję historyczną i za Pomianem podążę do siedemnastego stulecia, choć nieco inną drogą. Jako wyjaśnienie wstępne proszę potraktować uwagę, iż narodziny nowożytnej kolekcji wywodzi Pomian z późnorenesansowych gabinetów osobliwości, te zaś tłumaczy przez odwołanie do „kultury ciekawości", której zarys historyczny i wewnętrzną budowę przedstawia w drugim i trzecim rozdziale książki. Tyle wyjaśnień, a teraz pytanie: co zrobili z ciekawością Francuzi w wieku XVII? Oczywiście

poza gestem Kartezjusza, skazującym ją na banicję ze świata filozofii? Cztery rzeczy. Po pierwsze, wykpili ją piórem La Bruyère'a („Niektórzy przez nadmierną żądzę wiedzy nie mogą zdecydować się na rezygnację z którejkolwiek dziedziny poznania, starają się objąć wszystkie i ostatecznie nie przyswajają sobie żadnej. (...) Padają ofiarą własnej pustej ciekawości"). Po drugie, pozbawili ją bezinteresowności, do czego przyczynił się La Rochefoucauld („Są rozmaite rodzaje ciekawości: jedna z interesu, aby się dowiedzieć tego, co nam może być użyteczne; druga z ambicji, płynącej znów z chęci wiedzenia tego, czego inni nie znają"). Po trzecie, potępili w imię moralności, co było z kolei dziełem Pascala („Ciekawość jest jedynie próżnością"). I po czwarte, zinstytucjonalizowali, przekształcając – wzorem innych Europejczyków – gabinety osobliwości w kolekcje tematyczne, te zaś w muzea. Tu rozpoczyna się właściwa opowieść Pomiana, albowiem ciekawość, jak już pisałem, interesuje go o tyle, o ile stoi u podstaw kolekcjonerstwa, to zaś może stać się przedmiotem badania o tyle tylko, o ile – z jednej strony – straci z oczu zgubne przyzwyczajenie odwoływania się do jednostkowego smaku, z drugiej zaś nie zostanie ograniczone do czysto zewnętrznej funkcji gromadzenia i przechowywania eksponatów. Dla Pomiana kultura ciekawości jest *sui generis* instytucją, uhistorycznionym faktem antropologicznym, przestrzenią zrytualizowanych zachowań, pasmem ról społecznych. Omijając Scyllę prywatności (zbieram to, co lubię) i Charybdę działań dekoratorskich (zbieram to, co ładnie wygląda w moim domu) Pomian otwiera bez wątpienia przed historią kolekcjonerstwa i historią ciekawości nowe pole badań, jednak nie bez poważnych kosztów. Moja odpowiedź na pytanie: „Co Krzysztof Pomian zrobił z ciekawością?" brzmi tak oto: pozbawił ją przyjemności. Pomian napisał swoją historię kolekcji (której częścią jest historia ciekawości) z perspektywy wiedzy. Z perspektywy przyjemności wygląda ona trochę inaczej.

Zacznijmy od środka, czyli od wieku XVII. W najciekawszym portrecie nakreślonym 70 lat po śmierci Thomasa Browne'a, angielskiego lekarza i polihistora (*The Life of Sir Thomas Browne*), Samuel Johnson wielokrotnie podkreślał związek między ciekawością i bezinteresownością wiedzy. *Curiosity* jest najczęściej pojawiającym się określeniem usposobienia Browne'a, którego Johnson nazywa „a man so curious", „wielkim badaczem, posługującym się swoją wiedzą dla zabawy". O *Hydriotaphiach* pisał Johnson, że „podobnie jak inne rozprawy o starożytności, powstały dla ciekawości raczej niż pożytku". O rozprawach pomniejszych, że „niektóre z najprzyjemniejszych dokonań są dziełem wiedzy i geniuszu skupionych na tematach o niewielkim znaczeniu", kiedy to zamiarem autora „nie jest nic innego, niż upodobanie [*pleasu-*

re] w zastanawianiu się nad starodawnymi obyczajami". Wśród tego typu parergów Johnson wymienia jedno szczególne: *Museum clausum, sive Bibliotheca abscondita*, „w którym autor zabawia się, wyobrażając sobie istnienie książek lub osobliwości [*curiosities*], bądź to nigdy nie istniejących, bądź bezpowrotnie straconych". W tej postawie, przypominającej dziś igraszki Stanisława Lema, Johnson nieustannie podkreślał trzy rzeczy: ducha zbieractwa i mieszania (tematów, faktów, obserwacji, ale też stylów i języków), ogromną erudycję oraz przyjemność (zabawę). W siedemnastym wieku, na obrzeżach kartezjanizmu, między *scire* a *ludere* nie zionęła przepaść.
Gdyby szukać źródeł takiego typu myślenia i pisania, wymienić by należało przede wszystkim *Noce attyckie* Gelliusza. W *Przedmowie* Gelliusz wyjaśnia powody, dla których napisał swoją książkę:

> Faktem jest, że w komentarzach tych znaleźć można tę samą rozmaitość tematów [*rerum disparilitas*], co w uprzednio poczynionych przeze mnie bez składu i ładu notatkach, będących owocem pouczającej lektury. Skoro więc, jak mówiłem, zacząłem bawić się [*hasce ludere*] gromadząc owe zapiski w czasie długich zimowych nocy spędzanych na wsi, w Attyce, dałem im tytuł *Noce attyckie*. [...]

Jeśli Gelliusz – jest drugi wiek po Chrystusie – pisze o użyteczności (*utilium artium*), to jest ona zawsze uzupełniana zabawą i przyjemnością: przyjemnością czytania (*voluptati legere*), przyjemnością spędzania wolnego czasu (*delectatio in otio*), związaną nie tyle z nauczaniem, co prowokowaniem do rozmyślań i własnych dociekań. Gdy w jednym z rozdziałów jest mowa o Plutarchu (o jednym z *Moraliów*, którego tematem jest nikczemna forma ciekawości: wścibskość) Gelliusz usiłuje znaleźć łaciński odpowiednik dla greckiego słowa *polypragmosyne* i pisze *negotiositas*. Tłumaczyć to należy jako „zatrudnienie", co pokazuje dobrze, że pożądana forma ciekawości łączy się z *otium* (a nie z *negotium*), to zaś z przyjemnością. Stąd prosta droga poprowadzi nas do Montaigne'a, który w rozdziale VIII Księgi pierwszej *Prób* (stanowiącym według wielu badaczy pierwotną przedmowę) pisze o bezczynności, *l'oisivité*, jako początku wszelkiego pisania. A gdy wykonamy jeszcze jeden skok i zaczniemy czytać kolejne numery „Spectatora", to okaże się, że ciekawość i przyjemność mogą być synonimami. 29 sierpnia 1711 Steele zanotował: „Ciekawość to moja główna Namiętność i zaiste jedyna Rozrywka mojego życia". Kiedy indziej zaś, że bycie wyłącznie Widzem, opiera się na „pozbawionej domieszki zła i egotyzmu [*Self-Interest*] ciekawości, gromadzącej w Wyobraźni rozliczne sytuacje i okoliczności, których wykorzystanie w Rozmowie służyć może jedynie rozrywce". Addison zaś dodawał: „Ciekawość to jedna z najsilniejszych i najtrwalszych żądz w nas zaszczepionych i Podziw ten

jest jedną z najprzyjemniejszych Namiętności". Daleko już jesteśmy od potępienia ciekawości lub wchłonięcia jej przez wszystkożerny Rozum, o czym – interesująco – opowiada Pomian. To prawda: nauka „otamowała" ciekawość, jednak kultura – jak zawsze – wykazała zdrowy instynkt samozachowawczy i nie pozwoliła na jej całkowite zniknięcie ze swej powierzchni. Po to jednak, by ciekawość mogła przeżyć, potrzebne było dowartościowanie przyjemności i namiętności. A przez to także: bezinteresowności, postawy widza i niezaangażowanego obserwatora, wolnomyśliciela i – dlaczegóż by nie? – kochanka. Czyż Don Juan lub Casanova nie byli wybitnymi kolekcjonerami, mimo że nie zbierali obrazów? To prawda, ich zachowanie nie mieściło się w ramach systemu rekonstruowanego przez Pomiana, niekoniecznie jednak oznaczać to musi, że ich (a szczególnie tego drugiego) nieobecność w książce o kolekcjonerskim Paryżu i Wenecji wieku XVIII jest całkiem uzasadniona.

Oczywiście Pomian może powiedzieć tak: interesuje mnie tylko kolekcjonerstwo prowadzące do sal muzealnych, zbieractwo przedmiotów naturalnych lub wytworzonych ręką człowieka, dzieł przyrody lub sztuki, nie zaś wszelkie formy ciekawości, zapisane w kulturze. Jeśli jednak jego genealogię wyprowadza z „kultury ciekawości", a nie jest ona – jak starałem się wykazać w innym miejscu – strukturą jednolitą, ograniczoną do gromadzenia osobliwości ze świata i przyszpilania ich na ścianie lub suficie (jak w Wunderkammern), lecz obszarem zachowań niejednorodnych i – by tak rzec – wielomedialnych (łącznie – jak przypuszczam – z libertyńską fascynacją osobliwościami erotycznymi), to z konieczności powinien on wziąć pod uwagę te sfery przejawiania się ciekawości, które wymagają odmiennych języków opisu. Pomian postępuje jednak inaczej: przykrawa tak konteksty swojego przedmiotu, by wyeliminować wszelką heteronomiczność i zachować szansę spójnego i jednorodnego języka. Czyni to w trosce o podwójną autonomię: własnego przedmiotu i własnego dyskursu. Czy jest to możliwe? Czy istnieją prawa odnoszące się tylko do w y b r a n y c h sektorów kultury? Tu poruszamy wątek niesłychanie istotny, a mianowicie: czy warto wierzyć w autonomię przedmiotów kultury?

Iluzja autonomii

Przyjrzyjmy się takiemu oto cytatowi:

Tymczasem, jak dotąd, ogólni historycy kolekcji podobni byli do policji, która mając aresztować daną osobę, zebrałaby na wszelki wypadek wszystkich i wszystko, co znajdowało się w mieszkaniu, ba, nawet osoby, które przypadkowo znalazły się w pobliżu

domu, na ulicy. Toteż ofiarą historyków kolekcji padało wszystko, historia, ekonomia, geografia. Zamiast wiedzy o kolekcjach powstał konglomerat pochodnych dyscyplin.

Zdanie to mogłoby posłużyć za metodologiczne motto książki Pomiana, gdyby oczywiście ktoś je w takiej postaci napisał. Nietrudno rozszyfrować tę mistyfikację: cytat, oczywiście odpowiednio spreparowany, zawdzięczam Jakobsonowi, który w 1931 roku pisał o konieczności powołania do istnienia osobnej dyscypliny, nauki o literaturze, zwolnionej od posługiwania się innorodnymi instrumentami i powołującej do istnienia własny, niezależny przedmiot badań, jakim jest literackość. Dokładnie ten sam gest powtarza po siedemdziesięciu latach Pomian. Kolekcja, powiada, jest tworem autonomicznym, dlatego powinniśmy odrzucić narzędzia wypracowane przez historię sztuki lub – najczęściej – nauki pomocnicze historii (numizmatykę, sfragistykę, genealogię itd.) i wypracować własne instrumentarium, bo wymaga tego od nas przedmiot naszych badań, dotąd rozparcelowywany przez osobne nauki, nie tyle zainteresowane nim samym, co tymi jego właściwościami, które pomagają zrozumieć ich rzeczywisty obiekt: historię jako taką i poszczególne jej wymiary. Stąd cel: skonstruować przedmiot badań (kolekcję) „nie zgodnie z granicami kompetencji poszczególnych dyscyplin", lecz „wedle właściwej mu budowy" (s. 12). Słowem, odzyskać utraconą tożsamość kolekcji.

Zobaczmy, jakie są konsekwencje tych starań. Pomian powiada tak: analizuję historię kolekcjonerstwa i skupiam się w związku z tym na kolekcjach, które dały początek muzeom. Jeśli wyprowadzam ich genealogię, to – wzorem klasycznych prac historycznych – sięgam po późnorenesansowe Kunst - und Wunderkammern, by pokazać przejście między rozpasaną kulturą ciekawości i zdyscyplinowaną kulturą muzeum. Mogę w ten sposób, za jednym zamachem, pokazać i podłoże, na którym wyrasta nowożytne kolekcjonerstwo i to, co je od tego podłoża różni, zgodnie z klasyczną zasadą: *definitio fit per genus proximum et differentiam specificam*.

Na to ja powiadam tak: chcąc zrekonstruować taką genealogię oczywiście należy skonstruować przedmiot pod nazwą „kultura ciekawości", tyle że nie sposób ograniczać się do jednego tylko elementu współtworzącego jego strukturę. Renesansowa „kultura ciekawości" nie posiada bowiem jednoznacznie ustalonego desygnatu i nie tylko muzeum może pochwalić się jej wsparciem. Jest to twór wielokształtny, dynamiczny, nieustabilizowany i czasem trudno uchwytny, obecny nie tylko w gabinetach osobliwości, lecz także w diariuszach, dziennikach podróży, retorycznych zbiorach sentencji, rodzącej się powieści i gazecie. Jeśli tak jest, to pojawia się taki oto dylemat: badamy historię kolekcjoner-

stwa, zakorzeniając ją w „kulturze ciekawości" i okrawając ją z tego, co nieprzydatne (bo rozgałęzione na inne dyscypliny), albo też badamy historię kolekcjonerstwa, zakorzeniając ją w „kulturze ciekawości" i przez to otwierając pole swoich badań na to, co trudne do wpisania w jednoznaczną formę własnej narracji. Pierwsze rozwiązanie, rozwiązanie Pomiana, prowadzi niewątpliwie do zdyscyplinowania własnego dyskursu, drugie ryzykuje utratą przez ów dyskurs tożsamości. Pierwsze odzyskuje tożsamość własnego przedmiotu, drugie go traci, odnajdując zbyt wiele podobieństw tam, gdzie do tej pory widziano różnice i zbyt wiele różnic tam, gdzie do tej pory widziano podobieństwa. Pierwsze sterylizuje własny język, drugie otwiera go na innorodne sposoby mówienia. W świetle rozwiązania pierwszego, kultura jest uporządkowanym polem konkurujących ze sobą dyskursów, w świetle drugiego – osmotyczną tkanką, której opis wymusza zmienność punktów widzenia.

Sytuacja, w jakiej znajduje się Pomian do złudzenia przypomina sytuację w literaturoznawstwie sprzed niemal ćwierćwiecza. Pryskał już mit autonomii językowych artefaktów, jednorodność przedmiotu zanikała pod działaniem heterogenicznych sił, dyskurs badacza tracił zaufanie dla majestatycznego dystansu, z którego mógł on przyglądać się swemu obiektowi, wierząc, że go jedynie opisuje, kultura zaczęła odsłaniać swoją dynamikę i presję, wywieraną na naukę. Dziś też wiemy jednak, że bez strukturalistycznego marzenia o podwójnej autonomii: języka literatury i języka tę autonomię opisującego, nie byłaby możliwa poststrukturalistyczna mutacja w naszym myśleniu. Że wiedza o kulturze nie ma charakteru linearnej ewolucji ku teoretycznemu zbawieniu, lecz buduje się na trwałym, wielogłosowym poróżnieniu. Że te książki są najciekawsze, które mówią różnymi językami.

Wydawać by się mogło, że w *Zbieraczach i osobliwościach* odnaleźć można takie właśnie współistnienie idiolektów, albowiem widać wyraźnie, że słownik tej książki (której autor – nie zapominajmy – tłumaczył *Antropologię strukturalną* Lévi-Straussa) tworzą dwa style myślenia: esencjalizm i historyzm. Zgodnie z pierwszym, kolekcja zdefiniowana jest nie tyle jako przedmiot, ile jako uniwersalny fakt antropologiczny lub d z i a ł a l n o ś ć a r c h e t y p i c z n a: działanie człowieka, zmierzające do wykreślenia w przestrzeni społecznej miejsca, w którym sfera widzialna odsyła do tego, co niewidzialne. Zgodnie z drugą, kolekcja – już jako przedmiot – zdefiniowana jest jako i n s t y t u c j a: społecznie usankcjonowana i historycznie zmienna strategia wyznaczania granicy między tymi dwoma strefami. Dzięki ciągłej oscylacji między tymi dwoma perspektywami – między „panoramiczną wizją" i „badaniami drobiazgowymi", między teleskopem i mikrosko-

pem, między naturą i kulturą ludzką, Pomian usiłuje przekonać nas o ich komplementarności. Kiedy jednak mówi, że „kolekcja jest instytucją o zasięgu powszechnym" (s. 38), zakładając także, że instytucją jest także kultura, to nie tylko może postawić znak równania między kulturą i kolekcją, ale też przekształcić instytucję w pozahistoryczny archetyp. Zrównanie statusu kultury i kolekcji, oparte na analogii wykraczania poza sferę widzialności, tłumaczy wprawdzie kulturę jako sensotwórcze działanie człowieka nie obliczone na bezpośrednią korzyść, ale nie daje jednak kryterium pozwalającego odróżnić kolekcję jako całość od dowolnych strategii kulturotwórczych, takich jak literatura, sztuki plastyczne czy muzyka. Z kolei przekształcenie instytucji w archetyp pozwala wprawdzie na odejście od myślenia w kategoriach twórczej jednostki i zastąpienie jej kategorią struktury społecznej warunkującej „uzewnętrznianie się indywidualnych odrębności" (s. 49), utrudnia jednak zrozumienie faktu, iż instytucje z definicji podlegają zmianom. Kłopot, z jakim mamy tu do czynienia, najlepiej widać na przykładzie reprezentacji.

Kolekcja: paradoksy reprezentacji

Autor *Zbieraczy i osobliwości* powiada tak: kolekcja jest taką reprezentacją, której przedmiotem odniesienia jest świat niewidzialny, to, co nieobecne, co nie daje się zobaczyć tu i teraz, a do czego odsyłają poszczególne elementy kolekcji jako widzialne znaki. Jeśli, jak utrzymuje Pomian, kolekcja jest szczególnego typu reprezentacją, to należy postawić tu kilka zasadniczych pytań. Po pierwsze: co ona reprezentuje? Po drugie: z a p o m o c ą c z e g o reprezentuje? Po trzecie: j a k reprezentuje? Po czwarte: d z i ę k i k o m u reprezentuje? Po piąte: d l a k o g o reprezentuje? Pytanie pierwsze dotyczy przedmiotu reprezentowanego, drugie – przedmiotu reprezentującego, trzecie – struktury reprezentacji, czwarte – konstruktora reprezentacji, piąte – jej odbiorcy. Nie odpowiem na wszystkie te pytanie, choć zasugeruję większość możliwych rozwiązań. A zacznę od zapowiedzianej wyżej kwestii: w jakiej mierze reprezentacja jest instytucją?

Do najpoważniejszych braków w literaturze sekundarnej książki Pomiana zaliczam nieobecność *Słów i rzeczy*. Głównie z tego względu, że wykład Michela Foucault niepomiernie ułatwiłby autorowi zadanie tam, gdzie ten podejmuje się rekonstrukcji renesansowej i klasycznej *episteme*. Dodać jednak należy, że także owo zadanie by skomplikował. Jedna z głównych tez książki Foucaulta powiada bowiem, że przejście od systemu wiedzy klasycznej do nowoczesności wieku XIX polegało

na zmianie modelu reprezentacji. Od reprezentacji opartej na niekłopotliwym podobieństwie przedmiotu reprezentowanego i reprezentującego, reprezentacji przezroczystej odwołującej się do tożsamości świata i języka, do reprezentacji, w której relacja między dwoma składnikami utraciła swoją oczywistość i w której nagle pojawił się człowiek jako źródło /podmiot wszelkich przedstawień. W klasycznej *episteme* byt równy był reprezentacji, od końca wieku XVIII (od Kanta) reprezentacja narzuca się bytowi. Nie zamierzam zastępować tu podręczników i zwrócę tylko uwagę na fakt następujący – konsekwencją wywodów Foucaulta jest przekonanie, iż reprezentacja: 1) jest instytucją, 2) jako instytucja jest historyczną zmienną oraz 3) jest miejscem wyznaczającym rolę człowiekowi, który to znika, to pojawia się jako jej gwarant. Pomian, przyjmując punkt pierwszy i częściowo przynajmniej trzeci, nie godzi się na punkt drugi. Reprezentacja nie jest dlań konstruktem, lecz tym, co można milcząco – niehistorycznie i nierefleksyjnie – założyć w definicji kolekcji. W ten sposób, chcąc nie chcąc, wpisuje swój dyskurs w ramy klasycznej *episteme*: ani nie zauważając nieprzezroczystości reprezentacji, ani nie uważając, by musiał się pojawić ktoś (on sam), kto nad statusem reprezentacji się zastanawia. Powtarzając gest klasyczny – także niechcący – relatywizuje własne stanowisko, przez co obraca się ono przeciwko założonej tezie, mówiącej iż instytucja (np. reprezentacja) jest pozahistorycznym archetypem.

Na tym nie koniec. Przypatrzmy się bowiem strukturze reprezentacji wpisanej w strukturę kolekcji. Co reprezentuje kolekcja? „Sferę niewidzialną: egzotyczne kraje, inne społeczeństwa, dziwne klimaty" (s. 52), przeszłość i teraźniejszość, słowem „ogrom wszechświata" sprowadzony „do skali ludzkiego spojrzenia, skali mikrokosmosu" (s. 102). Reprezentuje to, co istnieje, tyle że jest niedostępne. Jak jednak istnieje? Bez wątpienia nie bezpośrednio, lecz w sposób zapośredniczony: nie tylko przez wiedzę, która powołała do istnienia kolekcję, nie tylko przez społeczne sposoby jej tworzenia i zabezpieczania, ale też przez spojrzenie, które się na niej kładzie i tekst, który ją opisuje i utrwala. Jeśli Pomian pisze, że późnorenesansowe kolekcje, zgromadzone w gabinetach osobliwości, stanowiły odwzorowanie uniwersum, to raczej zgodzić by się należało z tezą mniej (a może bardziej?) radykalną: jeśli były one reprezentacją, to raczej w i e d z y n a t e m a t ś w i a t a niż ś w i a t a s a m e g o, wyobrażeń na jego temat (do jakiego elementu owego świata miałby odsyłać ogon jednorożca?), lęków i projekcji, klisz i stereotypów. A jeśli tak, jeśli to wiedza o świecie miałaby być przedmiotem reprezentowanym, to tym samym nie mogłaby ona nim być z tego prostego względu, iż nie byłaby ona gotowym i już istniejącym przedmiotem, do którego kolekcja odsyła, lecz tym, co w ogóle

powołuje kolekcję do istnienia i co jest e f e k t e m zaistnienia danej kolekcji. Wchodzilibyśmy więc tu w rodzaj błędnego koła: to, co z konieczności (by w ogóle mówić o reprezentacji) musielibyśmy uznać za już istniejące, a więc wiedza o świecie określająca jego kontury, tworzy się raczej w trakcie i jest efektem tego, co nazywamy konstruowaniem kolekcji.

A oto inny problem. Dla Pomiana reprezentacjonalność kolekcji polega na tym, że kolekcja reprezentując coś, tym samym to u o b e c n i a: czyni dostępnym, powołuje do istnienia, *etc*. Kolekcja jest reprezentacją tego, co nieobecne tu i teraz, co przekracza ograniczone pole percepcji i nie może się w pełni zaprezentować. Za jej „pośrednictwem [chce się] unaocznić sobie" (s. 109) to, z czym inaczej nie można się zetknąć. Tu jednak należy zwrócić uwagę na bardzo znamienny fakt. Kolekcja – będąc reprezentacją – jest, jak każda reprezentacja, z a m i a s t, Coś, co jest zamiast, istnieje pod nieobecność tego, czego jest namiastką. Jeśli kolekcja jest częścią większej całości, to relacja ta ustrukturowana jest jak trop, który zwykle nazywamy synekdochą. Tropy to zaś mają do siebie, że dzięki substytucji części za całość, realne istnienie owej całości zostaje zawieszone i odroczone, słowem: unieobecnione. Kolekcja jest więc reprezentacją tego, co nie jest obecne, a więc tego, czego nie ma. Jeżeli więc przedmiotem reprezentacji ma być świat (co, jak się za chwilę okaże, nie jest wcale takie pewne), to tylko za cenę jego n i e o b e c n o ś c i możliwa jest kolekcja. Oznacza to, że tylko w tej perspektywie można byłoby mówić o autonomii kolekcji, albowiem myślenie o kolekcji w kategoriach uobecniającej reprezentacji nie da się pogodzić z jej autonomią. Uobecniająca reprezentacja to bowiem bycie-czymś-innym-niż-sobą, to służebność wobec przedmiotu reprezentowanego, słowem: heteronomia – poddanie się całkiem innemu prawu niż to, które określa jej własną strukturę.

Gdyby scharakteryzować typ koncepcji reprezentacji, przyjętej przez Pomiana (bo zawsze, gdy mówimy o reprezentacji, opowiadamy się za jakąś jej wersją), to należałoby ją określić jako na wskroś modernistyczną. Cytuję amerykańskiego teoretyka i historyka sztuki:

> [...] nowożytne [*modern*] praktyki muzealniczne [...] stanowią jeden z wymiarów ściśle modernistycznej [*modernist*] ideologii reprezentacyjnej odpowiedniości [*adequation*], polegającej na tym, że wystawa może wiernie „reprezentować" jakiś pozamuzealny stan rzeczy; zakłada się, że pewna rzeczywista historia istnieje przed jej re-prezentacją w przestrzeni muzeum. [D. Preziosi *Collecting/Museums*, w: *Critical Terms for Art History*, ed. by R. S. Nelson, R. Schiff, Chicago and London 1996, s. 281-282].

Jeśli więc kolekcja jest reprezentacją, to, w myśl takiego rozumowania, powinna ona wiernie odwzorowywać jakiś uprzednio istniejący stan

rzeczy. Tu zaś pojawiają się kłopoty, o których pisałem uprzednio, a które dotykają nie tylko przedmiotu badań, ale też własnego dyskursu. Dyskurs historyka kolekcji, który powinien przedstawić jej dzieje i strukturę, jest reprezentacją drugiego stopnia: reprezentacją reprezentacji. Jeśli pierwsza re-prezentacja, kolekcja, nie jest tylko czystym odwzorowaniem uniwersum, lecz jego konstruktorką, to oczywiście (pamiętamy naukę Platona) nie można nią nie być – w stosunku do swojego przedmiotu, a więc kolekcji – także reprezentacja druga: wypowiedź historyka. Tymczasem wydaje się, że Pomian całkowicie podpisuje się pod XIX-wieczną regułą historiograficzno-krytyczną, opartą na pragnieniu czystej adekwacji: pisać – jak ujął to Ranke – „jak to było naprawdę", *wie es eigentlich gewesen*, albo też – jak zalecał Arnold – „widzieć rzeczy takimi, jakimi one są", *to see things as they are*. Czy możliwa dziś jest jeszcze taka wizja, czy – używając określenia E. H. Gombricha – tak bardzo „niewinne oko" może jeszcze dostrzec coś ciekawego? To pytanie prowadzi nas do ostatniego już zagadnienia: kto i co widzi w kolekcji?

Widzialne i niewidzialne

Jeśli kolekcja jest reprezentacją, to jej historia wpisuje się przede wszystkim w historię reprezentacji, a to znaczy także: historię widzenia. Podobnie jak przyjemność, widzenie ma swoją – jakże pasjonującą! – historię. Tymczasem Pomian zdaje się jej nie dostrzegać. Kolekcje – pisze – „uczestniczą w wymianie między światem widzialnym i niewidzialnym" (s. 36), grają rolę „pośredników między tymi, którzy je oglądają i mieszkańcami świata dla nich niedostępnego" (s. 37). Kolekcja jest w takim ujęciu przede wszystkim wizualną ilustracją (s. 71). Określenia, które się tu pojawiają: w y m i a n a, p o ś r e d n i c t w o i i l u s t r a c j a wskazują jednoznacznie na to, że kolekcja nie skupia wzroku na sobie samej, że odsyła poza siebie, będąc wyłącznie neutralnym przekaźnikiem. Raz jeszcze powraca jej heteronomiczność: patrzymy na kolekcję, lecz widzimy nie ją, lecz to, na co wskazuje i czemu jest bezgranicznie oddana. Ale czy tylko patrzymy? Opisując *Gabinet amatora obrazów* Franza Franckena II, znajdujący się w Antwerpskim Muzeum Sztuk Pięknych, Pomian pisze tak:

[...] stawia się tu nas w sytuacji widza mającego przed sobą wybór wytworów natury i sztuki, przy czym te ostatnie naśladują naturę (pejzaże), ale wprowadzają nadto wymiar religijny i historyczny, co skłania do przedłużenia spojrzenia myśleniem i do wykroczenia przeto poza świat widzialny ku niewidzialnemu: poza teraźniejszość ku przeszłości, poza doczesność ku zaświatom. [s. 68]

Pomijam fakt, że Pomian mówiąc o obrazie postępuje tak, jakbyśmy stali przed rzeczywistą ścianą w domu kolekcjonera, jakby nie była to podwójna reprezentacja, lecz dotykalna niemal bliskość samych rzeczy. Ze zdania tego wynika wyraźnie, że widzialność kolekcji, jej wystawienie na spojrzenie, wcale nie stanowi jej najistotniejszej właściwości. Chodzi bowiem o owo „przedłużenie spojrzenia", o myślenie. Kolekcja prowokuje nie do patrzenia, lecz do myślenia. Czyni z siebie nie tekst, którego składnię należy rekonstruować, lecz pretekst do przyjścia „gdzie indziej". Jest symbolem, który zachęca do porzucenia jego widzialnej strony i poszukiwania niewidzialnego sensu. Co więcej, porzucenia własnej pozycji widza. Już tłumaczę, dlaczego.
Reprezentacja, a wiemy już, że kolekcja jest szczególnego typu reprezentacją, zawsze odsyła do sposobu widzenia. Powtórzę: nie tyle do widzenia, co do sposobu widzenia. Ludzie renesansu i epoki klasycznej tym różnili się od nas, że inaczej patrzyli na świat, czyli inaczej go sobie przedstawiali, konstruowali inne jego reprezentacje. Tym więc, co różniłoby od siebie rozmaite modele kolekcji, byłby stosunek między przedmiotem reprezentującym (kolekcją w jej widzialnej postaci) i przedmiotem reprezentowanym: sferą niewidzialną, niedostępną doświadczeniu bezpośredniemu. Jeśli – jak sugerowałem wyżej – założymy, że Pomian przyjmuje za swój własny taki model reprezentacji, który opiera się na jej maksymalnej przejrzystości i przechodniości, sekundarności i służebności wobec tego, co reprezentuje, to przyjąć też będziemy musieli, że w takim modelu pozycja widzącego, czyli k o n s t r u k t o r a r e p r e z e n t a c j i nie jest ani potrzebna, ani pożądana. To nie ja bowiem patrzę na kolekcję, ale to, co niewidzialne przyciąga mój wzrok, który natychmiast przekształca się w myśl. Kolekcji zbyteczny jest wzrok: miejscem prawdziwego jej pobytu jest sfera pozbawiona zmysłowości. Jeśli zaś dopuszczone jest do niej spojrzenie, to nie takie, które mogłoby na niej spocząć i przekształcić w przedmiot własnego pożądania, odnajdując się tym samym w sferze zmysłowości, lecz takie, które pozostaje w bezpiecznej odległości, poza sferą zagrożenia dla czekającej na swój wzlot myśli.

High Fidelity

Kiedy kolekcja odkrywa swoją nieprzejrzystość? Gdy rzeczywiście jest z a m i a s t: nie jako reprezentacja czegoś innego (a więc w ogóle nie jako reprezentacja), lecz jako f i k c j a orząc kolekcję, pisze Pomian, przyjmuje się, że jej składniki „reprezentują sferę niewidzialną; zakłada się przeto, iż sfera niewidzialna, przez nie

reprezentowana, jest rzeczywistością, nie fikcją" (s. 61). Jeśli sfera niewidzialna nie jest fikcją, to także reprezentująca ją widzialność nie może nią być. Fikcyjność niweczyłaby reprezentacjonalność kolekcji, ta zaś – jak już wiemy – podważa jej autonomiczność. Jedynym więc środkiem na uzyskanie przez kolekcję autonomii byłaby fikcyjność lub – mówiąc językiem Paula de Mana – alegoryczność: między dwoma porządkami, sferą widzialną i niewidzialną nie należałoby szukać adekwacji lecz konkurencji, nie połączenia lecz zerwania, nie tożsamości lecz różnicy. Jak mówi bohater powieści Nicka Hornby: „Czy to źle, że chcę posiedzieć w domu z własną kolekcją płyt? Zbieranie płyt to nie to samo co zbieranie znaczków, podkładek do piwa czy starych naparstków. Zbieranie płyt to... cały świat, milszy, brzydszy, okrutniejszy, spokojniejszy, bardziej kolorowy, bardziej ponury, bardziej wrogi i bardziej kochający od tego, w którym żyję". Kolekcja nie jest reprezentacją. Kolekcja to symulakrum.

Michał Paweł Markowski

„Barok odrzucony"

Refleksja nad szkolną dydaktyką literatury na pierwszy rzut oka dałaby się sprowadzić do dwóch zagadnień: czego i jak uczyć. Obydwa zadania mają konkretne odniesienia – aktualny stan badań nad epoką oraz aktualną metodologię literaturoznawczą. Wystarczy więc wybrać tematy, uwzględniając przy tym obowiązujące spojrzenie metodologiczne skonfrontowane z tzw. możliwościami ucznia i tak przystosowany materiał zaprezentować w szkole. W praktyce jednak okazuje się to zadaniem niełatwym – ani „aktualny stan badań", ani „aktualna metodologia" nie dają się w swojej różnorodności i wielokierunkowości sprowadzić do wymagań dydaktyki, tzn. w miarę zwięzłej i jednoznacznej formy; trudno też trafnie określić tak mglisty obiekt, jak „możliwości ucznia".

Badania naukowe, które znajdują się jeszcze w stadium dyskusji, oddziałują na dydaktykę akademicką (podręczniki akademickie, antologie tekstów); jest to niejako pierwsze „odbicie" najwartościowszych dokonań w danej dziedzinie. Dopiero kolejnym odbiciem będzie szko-

reprezentowana, jest rzeczywistością, nie fikcją" (s. 61). Jeśli sfera niewidzialna nie jest fikcją, to także reprezentująca ją widzialność nie może nią być. Fikcyjność niweczyłaby reprezentacjonalność kolekcji, ta zaś – jak już wiemy – podważa jej autonomiczność. Jedynym więc środkiem na uzyskanie przez kolekcję autonomii byłaby fikcyjność lub – mówiąc językiem Paula de Mana – alegoryczność: między dwoma porządkami, sferą widzialną i niewidzialną nie należałoby szukać adekwacji lecz konkurencji, nie połączenia lecz zerwania, nie tożsamości lecz różnicy. Jak mówi bohater powieści Nicka Hornby: „Czy to źle, że chcę posiedzieć w domu z własną kolekcją płyt? Zbieranie płyt to nie to samo co zbieranie znaczków, podkładek do piwa czy starych naparstków. Zbieranie płyt to... cały świat, milszy, brzydszy, okrutniejszy, spokojniejszy, bardziej kolorowy, bardziej ponury, bardziej wrogi i bardziej kochający od tego, w którym żyję". Kolekcja nie jest reprezentacją. Kolekcja to symulakrum.

Michał Paweł Markowski

„Barok odrzucony"

Refleksja nad szkolną dydaktyką literatury na pierwszy rzut oka dałaby się sprowadzić do dwóch zagadnień: czego i jak uczyć. Obydwa zadania mają konkretne odniesienia – aktualny stan badań nad epoką oraz aktualną metodologię literaturoznawczą. Wystarczy więc wybrać tematy, uwzględniając przy tym obowiązujące spojrzenie metodologiczne skonfrontowane z tzw. możliwościami ucznia i tak przystosowany materiał zaprezentować w szkole. W praktyce jednak okazuje się to zadaniem niełatwym – ani „aktualny stan badań", ani „aktualna metodologia" nie dają się w swojej różnorodności i wielokierunkowości sprowadzić do wymagań dydaktyki, tzn. w miarę zwięzłej i jednoznacznej formy; trudno też trafnie określić tak mglisty obiekt, jak „możliwości ucznia".

Badania naukowe, które znajdują się jeszcze w stadium dyskusji, oddziałują na dydaktykę akademicką (podręczniki akademickie, antologie tekstów); jest to niejako pierwsze „odbicie" najwartościowszych dokonań w danej dziedzinie. Dopiero kolejnym odbiciem będzie szko-

ła. Największy dystans dzieli zatem od odkryć naukowych szkołę i jest to rzeczą naturalną: niepożądane jest jednak, jeżeli dystans ten zmienia się w bezdenną przepaść. Odbicia w kolejnych lustrach powodują rozmywanie się przedmiotu; traci on swoją tożsamość.

Historia literatury w szkole staje się wyzwaniem dla autorytetów naukowych, którzy z racji swego prestiżu kształtują naszą świadomość – pisząc akademickie podręczniki, sygnując swym nazwiskiem hasła słownikowe, opiniując programy oświatowe, jednym słowem – popularyzując własne osiągnięcia badawcze.

Na stan wiedzy historycznoliterackiej, wykorzystywanej później na lekcjach języka polskiego, ma wpływ działalność naukowców o różnych specjalizacjach, m.in.:

– teoretyków literatury, którzy powinni czuć się odpowiedzialni za metodę, którą będzie się daną wiedzę upowszechniać;

– socjologów literatury, badających cały proces przekazu wiedzy w niej i w jej odbiorze socjologicznych faktów: wartościowania, wyborów ideologii poprzez kanony lektur itp.;

– historyków kultury, zajmujących się kulturowymi kontekstami „preparowanej" wiedzy szkolnej;

– czy wreszcie dydaktyków, którzy uśredniają dla potrzeb szkoły i wybierają obowiązującą wiedzę do programów i podręczników.

Można by wymienić jeszcze więcej tych specjalności, które powinny się angażować w układanie szkolnej wiedzy literackiej, nie można przy tym jednak zapominać o poziomie „meta", czyli o bacznych obserwatorach naukoznawcach, wyciągających uniwersalne wnioski z przenikania wiedzy z „naukowych wyżyn" aż do szkoły podstawowej.

Trzeba podkreślić tu rzecz dla wymienionej problematyki najistotniejszą: zasadniczo różną sytuację i rolę ucznia – od odbiorcy profesjonalnego – np. naukowca, a także nieprofesjonalnego – np. hobbysty, czy nawet studenta – w przyswajaniu przygotowanego dlań materiału. Pozycja ucznia w procesie dydaktycznym jest niejako „królewska", najwyższa z możliwych, ponieważ dla niego ten przedmiot (język polski) istnieje – *ad usum delphini!*

Sformułowania tego użyłam niezgodnie z naszymi językowymi przyzwyczajeniami – w rzeczywistości oznacza ono przysposobienie, przystosowanie materiału za dużego lub za trudnego, ułatwienie w ten sposób jego recepcji. Często zabiegi takie prowadzą niestety do absurdu, stając się zaprzeczeniem intencji, dla których powstały: zamiast ułatwiać nabywanie wiedzy, ujawniają nie najlepsze wyobrażenie o założonym odbiorcy.

Oczywiście historia literatury nie może być pomniejszoną, niejako skarykaturowaną wersją „procesu historycznoliterackiego", podawanego

na wyższych uczelniach. Bardzo trafnie ujmuje ten problem Michał Głowiński:

> Szkolna historia literatury pomyślana jako miniaturyzacja historii literatury uniwersyteckiej może stać się tylko jej karykaturą. Karykaturą, bo nie dysponuje warunkami, by spełniać te zadania, które stawia się przed nauką w ścisłym sensie. Szkolna historia literatury powinna czerpać wszelkie ważne dla niej rozwiązania i problematyzacje z naukowej historii literatury, unikać zaś powtarzania jej sposobu wykładu, jej dążenia do pełności, wreszcie charakterystycznego dla niej rozkładania akcentów.[1]

A więc materiał historycznoliteracki musi być odpowiednio wyselekcjonowany (na przykład metodą „punktowych przybliżeń"), ale nie powinien stać się rodzajem „małej interny", jak złośliwie zwykli mówić o pediatrii przedstawiciele innych specjalności lekarskich.

Przedmiotem moich zainteresowań w tej pracy będzie tzw. „barok metafizyczny" oraz tzw. „barok dworski"[2]. Zamierzam uwzględnić poruszoną wyżej problematykę, odpowiadając na dwa zasadnicze pytania, które będę stawiać tym dwóm nurtom barokowym: c z e g o (chodzi tu przede wszystkim o selekcję materiału i jej kryteria) i j a k (rozmaite uwarunkowania metodologiczne) u c z y ć. Ta ostatnia kwestia („jak") musi się nieuchronnie wiązać z zastaną w dydaktyce szkolnej świadomością teoretyczną utrwaloną w podręcznikach, programach nauczania itp.
Jeszcze jeden problem powinien znaleźć się w naszym polu badania: rozpoznanie społecznej świadomości historycznoliterackiej, która sprawia, że recepcja procesów historycznoliterackich, np. „epoki", bywa zaburzona. W tym zakresie szczególnie efektywna wydaje się pionierska propozycja Hansa-Roberta Jaussa oraz typologia horyzontów poznawczych, sformułowana przez Ryszarda Handkego. W badaniu i projektowaniu szkolnej dydaktyki baroku mogą one mieć kluczowe znaczenie.
Muszę jednak wyjaśnić, że mówiąc „barok", mam na myśli wyłącznie jego „dworską" i „metafizyczną" wersję; barok sarmacki wykluczam,

---

1 M. Głowiński *Szkolna historia literatury: wprowadzanie w tradycję*, w: *Olimpiada Literatury i Języka Polskiego*, pod red. B. Chrząstowskiej, T. Kostkiewiczowej, Warszawa 1988, s. 104-105.

2 Barok dworski i metafizyczny jawią się w badaniach naukowych jako zjawiska w pewnym sensie pokrewne. Mają, by tak rzec, „obszary wspólne" – takie, jak konceptualizm, topika, „metafizyczne otwarcie" i, najogólniej mówiąc, c z y s t o i n t e l e k t u a l n y c h a r a k t e r.

ponieważ jest on interpretowany, jak się zdaje, dostatecznie głęboko i wszechstronnie[3].
Zanim jednak zbadamy dokładnie, jakie zjawiska zaburzyły recepcję baroku w szkole, można szkicowo przedstawić ogólną charakterystykę intencji twórców współczesnych programów i podręcznika; a są one zaiste pogmatwane, sprzeczne i pełne paradoksów, ale niestety niezamierzonych. Fasadowość działań dydaktycznych, ukrywającą bezradność i pustkę, wyraża dobitnie apostrofa do uczniów I klasy liceum z podręcznika do literatury, z której dowiadujemy się, że:

[...] zamieszczone wyżej informacje o epoce [dają pewien] przegląd, nie dają jednak – co oczywiste – pełnego jej obrazu, którego ostateczne odtworzenie ciągle jeszcze napotyka na trudności. Jeśli uświadomimy sobie krótki okres studiów nad tą epoką (od końca XIX w.) i stan zachowania zabytków [...] pojmiemy, iż barok to rzeczywiście ciągle jeszcze epoka zagadkowa – tak jak jej nazwa.[4]

Ta z pozoru elegancka deklaracja powściągliwości poznawczej w istocie kryje w sobie poczucie bezradności wobec prezentowanego zjawiska. Podręcznikowe pisanie o baroku obfituje w zaniechania, niedopowiedzenia, „opustki", wręcz białe plamy, nie mówiąc o różnorakich wykoślawieniach. Sprawia to, że barok tak naprawdę nie został jeszcze poważnie „przyjęty" przez szkołę i stał się swoistą „epoką odrzuconą". Oto przykłady – ilustrujące zasadność powyższych tez – jak na ironię paradoksalne na miarę konceptualistów.
Po pierwsze: c z a s; chodzi tu o czas przewidziany w programie[5] na omawianie literatury barokowej. W wariancie pierwszym jest to 12 godzin (*Prog.*, s. 19), w drugim nie ma takiego wyliczenia, ale powtórzono cztery nazwiska (podobnie jak poprzednio), dodając Potockiego (tamże, s. 64). Zestawienie z pierwszej wersji wygląda tak:

---

3 Przyczyniło się do tego uzasadnione przekonanie Polaków o nierozerwalnym związku naszej narodowej tożsamości z kulturową formacją sarmatyzmu. Czy mówiono o sarmatyzmie źle, czy dobrze, zawsze jednak traktowano go poważnie; również szkoła (największe zasługi mają tu historycy – np. Janusz Tazbir) zasymilowała to zjawisko na zadowalającym nasze potrzeby poziomie. W każdym razie nie można mówić tu o „fałszywym rozpoznaniu" obiektu badań – z czym, moim zdaniem, mamy do czynienia w przypadku baroku dworskiego i metafizycznego.

4 M. Adamczyk, B. Chrząstowska, J. T. Pokrzywniak *Starożytność – oświecenie. Podręcznik literatury dla klasy pierwszej szkoły średniej*, Warszawa 1988, s. 330. W dalszym ciągu cytaty z tego podręcznika będę oznaczać w tekście skrótem *Podr.* i numerem strony umieszczonymi w nawiasie.

5 *Program liceum ogólnokształcącego, liceum zawodowego i technikum. Język polski (dwie wersje)*, Warszawa 1990. W dalszym ciągu używam skrótu *Prog.* i numeru strony.

Liczba godz.:
2 D. Naborowski: wybór wierszy
2 J. A. Morsztyn: wybór wierszy
2 J. Ch. Pasek: *Pamiętniki* (fragmenty)
3 P. Corneille: *Cyd*
3 (wstęp i synteza). [Tamże, s. 19]

Dla porównania: oświeceniu przypadło 25 godzin, w tym Krasicki – 12, Niemcewicz – 3, Karpiński – 3, Wybicki – 2, Wolter – 2 (!) (*Prog.*, s. 25).
Zważywszy arcytrudny, hermetyczny, intelektualny charakter poezji dworskiej zestawienie czasu poświęconego J. A. Morsztynowi i Krasickiemu musi zastanawiać, podobnie zresztą porównanie czasu przeznaczonego na Wybickiego i J. A. Morsztyna (patriotyczny nacisk na dwie lekcje o hymnie jest chwalebny, ale dysproporcja pozostaje rażąca). Na pocieszenie można zauważyć, że program zrównuje czasowo Morsztyna z Wolterem; czy tkwi w tym jakiś szatański koncept wartościowania *á rebours*? Im ważniejszy twórca – tym mniej czasu należy mu poświęcić? W każdym razie jest to wyraźna oznaka, że Jan Andrzej Morsztyn jest poetą „nie chcianym".
Z drugiej strony przeczyłyby temu „poważne" zadania stawiane uczniom w postulatywnej części programu (wersja pierwsza):

Barokowa koncepcja poety i poezji. Nowy w stosunku do renesansu[6] wzorzec piękna: antynomia jako czynnik konstrukcyjny sztuki barokowej, jej funkcje – zadziwić, poruszyć odbiorcę. Konceptyzm. Rozległa przestrzeń wyobraźni poetów baroku. Cechy poetyki. Poezja baroku wobec tradycji. Pojęcie konwencji literackiej. Rozwój form lirycznych – sonet. [*Prog.*, s. 21]

Przytoczona wyżej buchalteria cyfr nie jest dyskusją z ogólnymi założeniami obowiązujących obecnie programów, podejmuję tu tylko jeden problem – na ile wiara w to, że „przywróciliśmy barok do łask" w szkolnej dydaktyce jest uzasadniona. Oto garść przykładów; każdy z nich jest problemowo związany z tezą o „fasadzie", która udaje, że w nowoczesny sposób uwzględniono wiedzę o baroku i przekazano ją uczniom.
Kilka lat temu odbyła się dyskusja na temat miejsca twórczości Mikołaja Sępa Szarzyńskiego w szkolnej historii literatury; było to niejako odbicie wcześniejszej dyskusji wśród naukowców o początkach pol-

6 Przypomnę, że Kochanowskiemu poświęcono (podobnie jak Krasickiemu) 12 godzin lekcyjnych.

skiego baroku. Dyskusji w tym miejscu odtwarzać nie ma potrzeby, choć może warto wyrazić zdziwienie, że najbardziej kłopotano się o to, żeby uczeń szkoły średniej był w stanie zrozumieć, że w szczytowym okresie humanizmu w Polsce, za życia Kochanowskiego, powstało arcydzieło w zupełnie innym stylu (reprezentujące też najdojrzalsze przejawy tego stylu); myślę oczywiście o sonetach Sępa Szarzyńskiego.
Ta chwalebna – zdawałoby się – ostrożność w „nie mieszaniu" ze sobą dwóch epok staje się mocno wątpliwa, jeśli zważyć, że programotwórcy bez zahamowań umieszczają *Hamleta* Szekspira w „lekturze uzupełniającej" okresu romantyzmu (czynią to zgodnie w obu wersjach – *Prog.*, s. 26 oraz s. 72) i to bez żadnych komentarzy.
Jakie były rozstrzygnięcia tego dydaktycznego sporu? W programie Sęp Szarzyński konsekwentnie w obu wersjach znalazł się w renesansie (3 lekcje). W pierwszej, w dziale „sugestie interpretacyjne" wyróżniono oddzielnym akapitem problem:

Zachwianie się równowagi renesansowej w twórczości M. Sępa Szarzyńskiego. Poeta przełomu: świat rozdwojony, człowiek wobec Boga i własnej niedoskonałości. [*Prog.*, s. 21]

W drugiej wersji nie skomentowano tego faktu wprost; dotyczą tego być może (?) następujące uwagi zawarte w „Kierunkach interpretacji":

Ideał człowieka renesansowego w ujęciach różnych twórców, [...] dążenie do harmonii życia wewnętrznego. Indywidualność człowieka renesansu w literaturze i filozofii. [*Prog.*, s. 64]

Jednocześnie w obu wersjach, przy odrodzeniu właśnie (w dziale „eseistyka i krytyka literacka") pojawia się książka Jana Błońskiego *Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku* – pionierska praca z lat sześćdziesiątych, która była przełomem, zapoczątkowując rozpoznanie dzieła poety jako twórcy już barokowego.
W podręczniku, w krótkim biogramie, tak mówi się o Sępie Szarzyńskim:

[...] reprezentuje po Reju i Kochanowskim trzecie pokolenie polskich twórców renesansowych. Nie pozostawił po sobie ani zaledwie [sic] wystarczających danych biograficznych, ani uporządkowanej spuścizny. [*Podr.*, s. 275]

W dziale „konteksty interpretacyjne" (s. 306) pojawia się fragment wspomnianej książki Błońskiego (z rozdziału *Słowa na opak: przesta-*

wnie). Ciekawy z naszego punktu widzenia jest zestaw „ćwiczeń lekturowych" (po rozdziale *Renesans*), w którym spotykamy taką na przykład dyspozycję:

Sęp umarł wcześniej niż Kochanowski; porównaj poetykę, wizję człowieka w twórczości tych poetów; dlaczego mówi się o Sępie Szarzyńskim jako poecie przełomu?

Skonfrontujmy to polecenie z treścią dwóch tabelek (stanowiących stałe elementy podręcznika), które znajdują się przed renesansem i przed barokiem oraz z zawartością haseł wprowadzających do literatury baroku.
W pierwszej z tabelek Szarzyński figuruje w kolumnie *literatura i kultura*, wśród istotnych wydarzeń wydawniczych w w i e k u X V I I, pod hasłem „pośmiertne wydanie *Rytmów* M. Sępa Szarzyńskiego" z datą 1 6 0 1 (s. 199). W rubryce *style* „sztuka baroku we Włoszech" obejmuje drugą połowę XVI wieku. W analogicznej tabelce przed rozdziałem o baroku Sęp zajmuje wydzielone miejsce zatytułowane „w i e k X V I", gdzie określa się go jako „poetę przełomu" i podaje datę śmierci – 1 5 8 1.
We wprowadzeniu do epoki baroku, przy haśle „początek baroku w Polsce" czytamy:

W utworach poety przełomu epok, [podkr. moje] Mikołaja Sępa Szarzyńskiego, w *Trenach* Kochanowskiego [...] – zauważa się znamienny rozrachunek z dotychczasową filozofią życia i objawy niepokoju wyrastającego z przeciwstawiania wartości ziemskich i wiecznych, natury i ducha. [s. 322-323]

I jeszcze tylko raz przywołuje się w rozdziale *Barok* nazwisko poety – jest to jednozdaniowa wzmianka wzbogacająca filozoficzną interpretację *Krótkości żywota* Daniela Naborowskiego (s. 339).
Jaki więc jawi się uczniowi obraz, gdy zestawimy te elementy? Mikołaj Sęp Szarzyński to poeta renesansu i wyraziciel późnorenesansowej problematyki, jednocześnie poeta przełomu, o czym ma dobitnie świadczyć rok wydania *Rytmów* (1601). Tytuł jedynej książki, która się pojawia w kontekstach, mówi o twórczości Sępa w związku z początkami baroku. Umieszcza się fragmenty tej książki jednak w dziale *Renesans Cwiczenia lekturowe*, z których pochodzi cytowane wyżej polecenie, stawiają zatem przed uczniem zadanie niebagatelne: musi on s a m o d z i e l n i e (lub co najwyżej przy niewielkiej pomocy Błońskiego) rozpoznać konwencję poezji barokowej (bo sformułowanie „przełomowość" nic tu nie zmienia) przed omówieniem poetyki baroku, znajdującej się przecież w następnym rozdziale podręcznika.

Jeśli chodzi o naukowy stan badań nad poezją metafizyczną, to w najnowszych publikacjach Sęp Szarzyński jest już „w baroku"[7]; dydaktyka akademicka również skłonna jest tam umieszczać poetę, natomiast dydaktyka szkolna – jak widać – oddala się coraz bardziej od takiej wizji. Oddala się – dodajmy – „programowo", konsekwentnie podtrzymując iluzję „opanowania problemu" chronologii twórczości Sępa Szarzyńskiego.

Dodać jeszcze należy, że dydaktyka szkolna pozostawiła ucznia sam na sam z komunikatem nakłaniającym, który głosi, iż Mikołaj Sęp Szarzyński to przede wszystkim „poeta przełomu". Pomysł ten wydaje się absurdalny, gdy zważymy, że od daty śmierci poety do wydania *Rytmów* upływa dwadzieścia lat; bohaterem tego przełomu staje się właściwie rok wydania, który faktycznie pokrywa się z przełomem wieków, jest to jednak dla interpretacji fakt całkowicie nieistotny.

Tak oto zabieramy barokowi najwybitniejszego poetę metafizycznego i najwybitniejszego – obok Jana Andrzeja Morsztyna – poetę barokowego w ogóle, godząc się zaledwie na wieloznaczny i mglisty „przełom". Trudno o bardziej wyrazisty dowód na to, jak barok w szkole jest „źle obecny". Ujawnia się tu ukryte wartościowanie, zgodnie z którym nobilitujące jest umieszczenie wybitnego twórcy w gronie renesansowych humanistów, choćby za cenę zignorowania oryginalności i swoistości arcydzieła.

Mamy tu być może do czynienia z przekroczeniem dydaktycznego „horyzontu oczekiwania". Kategoria ta – zwłaszcza w wersji przedstawionej przez Ryszarda Handkego[8], wydaje się szczególnie przydatna do oceny ukrytego wartościowania arcydzieł omawianej epoki, w którym można dostrzec bezpośredni wpływ ideologizacji historii literatury w Polsce. Chodzi mi zwłaszcza o procesy, które pojawiły się w latach pięćdziesiątych. Tak mówi o nich Janusz Pelc:

> Kulminacyjny punkt kryzysu badań literackich, i nie tylko literackich, nad barokiem w Polsce zbiegł się ze szczytową falą stalinizacji humanistyki w pierwszej polowie lat pięćdziesiątych. W dyskusjach o „nowe", marksistowskie literaturoznawstwo proponowano, by wiedzę o baroku w naszej literaturze zastąpić mówieniem o epoce kontrreformacji. Renesans też początkowo przesłonić miała epoka reformacji. Tu jednak,

---

7 K. Mrowcewicz *Antologia polskiej poezji metafizycznej epoki baroku. Od Mikołaja Sępa Szarzyńskiego do Stanisława Herakliusza Lubomirskiego*, Warszawa 1993; *I w odmianach czasu smak jest. Antologia polskiej poezji epoki baroku*, oprac. J. Sokołowska, Warszawa 1991 (tu do baroku zalicza się nawet twórczość urodzonych wcześniej od Sępa poetów metafizycznych).

8 R. Handke *Utwór fabularny w perspektywie odbiorcy*, Wrocław 1982.

w związku z przygotowaniami do sesji nt. Odrodzenie w Polsce (1953), proporcje rychło się odwróciły. Granice renesansu przedstawiciele nauki oficjalnie aprobowani przez owoczesne władze widzieli niezwykle szeroko i rozciągliwie. Objąć one miały i późne średniowiecze i całą pierwszą połowę wieku siedemnastego [podkr. moje], a w szczególnie zaborczym ujęciu nawet i twórczość Wacława Potockiego. Barok miał być co najwyżej jednym z podrzędnych nurtów naszego siedemnastowiecza, reprezentowanym przez kilku poetów dworskich. Do sztuki baroku odnoszono się zresztą ogólnie niechętnie jako dekadenckiej, dworskiej, ulegającej wpływom i propagandzie jezuitów.[9]

Była to, zdaniem Pelca, koncepcja „renesansu bez granic".
Nawet zresztą do tak szeroko rozumianej epoki odrodzenia Mikołaj Sęp Szarzyński nie miał łatwego wstępu w czasach ideologicznej ofensywy spod znaku socrealizmu. Dał temu wyraz Jerzy Ziomek w osławionej książeczce o Kochanowskim:

Julian Krzyżanowski do „szkoły Kochanowskiego" zalicza Mikołaja Sępa Szarzyńskiego, widząc w jego twórczości „wysoki poziom sprawności szesnastowiecznej techniki poetyckiej w Polsce, wystudiowanej na Kochanowskim". W ten sposób dewocyjna, katolicka poezja Szarzyńskiego, osiągnięta w trakcie studiów nad dorobkiem literatury antycznej i renesansowej, niejednokrotnie obracana była przeciw ideowym zdobyczom świeckiego Renesansu. [...]
Nie Szarzyński, Twardowscy i Kochowski [a pisarze plebejscy końca XVI i pierwszej połowy XVII wieku – przyp. moje] są właściwymi spadkobiercami artystycznego i ideowego dorobku Kochanowskiego. Tradycja ta prowadzi dalej, poprzez poezję polskiego oświecenia, poprzez Mickiewicza do literatury socjalizmu, która rozwija najwybitniejsze osiągnięcia realistycznej, postępowej i walczącej literatury epok minionych.[10]

„Sprawa Sępa Szarzyńskiego" bynajmniej nie zamyka się w obrębie okresu socrealizmu. W latach sześćdziesiątych pojawiła się ponownie w dyskusji między odkrywcą barokowego charakteru poezji Sępa – Claudem Backvisem a I. N. Goleniszczewem-Kutuzowem, który w apodyktyczny sposób rewindykował poetę dla renesansowego humanizmu. „Nie uważam za celowe odbierać Szarzyńskiego kulturze renesansu" – brzmiała dyrektywa radzieckiego badacza, skierowana w 1963 roku do polskich historyków literatury.
Być może, gdy zniknął obowiązujący kaganiec ideologiczny, nałożony na literaturę staropolską, pozostały – niejako w „zbiorowej podświadomości" badaczy, zwłaszcza dydaktyków – normy doskonałości funkcjonujące w ich horyzoncie rozpoznania. Zanim Sęp Szarzyński mógł

---

9 J. Pelc *Na początku był Porębowicz – 100 lat badań literatury baroku w Polsce*, w: „Barok" 1994 nr 1, s. 14-15.

10 J. Ziomek *Jan Kochanowski*, Warszawa 1953, s. 12, 105.

stać się autonomicznym barokowym twórcą, musiał przejść przez renesansowy „czyściec"; choć przeczuwano jego arcydzielność, nowa nauka nie dostarczyła jeszcze mocnych filarów wiedzy (książka Błońskiego to rok 1966), a więc nobilitowano go przez przypisanie mu „znanych" renesansowych wartości. W każdym razie poeta pozyskał już admiratorów, a jeszcze nie został do końca rozpoznany jako naukowy obiekt badań.

Świadczy o tym na przykład rezerwa, z jaką odnosi się do „barokowości" poety Stanisław Bortnowski, komentując nową instrukcję do programu z 1981 roku. Autor powołuje się na największych badaczy problemu, tak dobierając tezy, aby przekonać do swego zdania. Cytuje między innymi Jerzego Ziomka, jako autora uniwersyteckiego podręcznika *Renesans* (1977):

Rzecz w tym, że wirtuozeria jest tyle kategorią stylu, co sposobem przeciwstawiania się spontaniczności przeżyć i naiwności wiary. A więc ten najbardziej żarliwy poeta religijny mówi o Bogu poprzez skomplikowane konstrukcje? [...] Istotnie religijność Sępa jest zarazem żarliwa i kunsztowna. Tak, religijność kunsztowna, nie tylko poezja! Jest to religijność niechętna wszelkiej pewności, spokojowi i „komfortowi wewnętrznemu". W tym sensie Sęp jest jak najbardziej konsekwentnym wytworem renesansu – najbardziej konsekwentnym, to znaczy takim, który nie zatrzymał się w pół drogi.

Przywołując również Hernasa i Błońskiego, wskazuje Bortnowski przede wszystkim opinie, o jak najszerzej rozumianej niekonwencjonalności mistrza poezji metafizycznej, wychylającego się niejako poza wszelkie możliwe ramy, takie jak: mistycyzm hiszpański, manieryzm, humanizm i oczywiście – barok. Czyni to autor w imię przekonania, że renesans jest najbogatszą ze wszystkich epok literatury staropolskiej.

Jeżeli Szarzyński urodził się w połowie szesnastego wieku i zmarł przed Janem z Czarnolasu, to nie wolno go umieszczać w epoce baroku. Tak postępując, wygładzamy sprzeczności i czynimy z renesansowego światopoglądu monolit. Opozycja wobec klasycznej równowagi w imię dysharmonii jako oznaki wewnętrznego niepokoju, konflikt pragnienia i nienasycenia, konceptyzm w formie istniały już w poezji szesnastowiecznej, dlaczego więc mamy każdego poetę, który tworzył jeszcze w szesnastym wieku a pisał inaczej niż Kochanowski, przerzucać do kolejnego stulecia? Czy nie słuszniej wskazywać na powikłania myślowe i stylistyczne epok, aniżeli za wszelką cenę, więc i cenę uproszczeń, zmierzać ku pozornej jednolitości?[11]

---

11 S. Bortnowski *Powtórka z Sępa Szarzyńskiego*, „Polonistyka" 1984 nr 9-10, s. 639.

„Wpędziwszy zatem Sępa Szarzyńskiego z powrotem w wiek szesnasty"[12], daje Bortnowski – zapewne mimowolnie – zadośćuczynienie tym wszystkim, którzy wynosząc laicki renesans ponad wszystko, zdeprecjonowali (powodowani wymogami ideologicznymi) tak zwany humanizm chrześcijański. Oto mamy więc renesans pełny, możemy odkreślić niechlubną przeszłość badawczą grubą kreską. Na to jednak, by umarł Sęp renesansowy, a narodził się barokowy, szkoła musi jeszcze poczekać – aż pojawią się nowe elementy w dydaktycznym horyzoncie rozpoznania.

Największe jednak wyzwanie dla szkolnej dydaktyki stanowi twórczość Jana Andrzeja Morsztyna. Jak wiemy, była ona przedmiotem pierwszej w Europie monografii (Edwarda Porębowicza), w której pojawia się termin „barok", co stanowiło przełom w badaniach na tą epoką. Upłynęło sto lat obfitujących w różnorodne prace poświęcone twórczości poety, nie pojawiła się jednak żadna synteza na miarę choćby książki Błońskiego o Sępie Szarzyńskim[13]. Na dydaktyce szkolnej zaważyły w związku z tym dosyć anachroniczne opinie, które najlepiej reprezentuje Ignacy Chrzanowski[14]:

Wszystko to wyszukane, nienaturalne, nieszczere, chłodne jak lód, a do tego nie polskie, tylko obce; ale sztuka jest i to niemała; jak Marino w liryce włoskiej, tak Morsztyn w polskiej jest najwybitniejszym i najzdolniejszym przedstawicielem przesadnego w swej kwiecistości stylu barokowego. [...] Co ciekawe, że ten dworak i pochlebca, specjalista od fabrykowania swawolnych, a czasem i plugawych wierszyków, jest autorem kilkunastu poezji religijnych. Z niektórych bije szczera, niekłamana prawda uczucia, a nie tylko chłodna sztuka. [...] Były widocznie w życiu tego marnego człowieka dziwne skupienia, podniesienia duszy do Boga, żal, skrucha, wszystko zaś... ze strachu przed piekłem.

Gdy przyjrzeć się tej opinii dokładnie, to można uznać, że jest w pewnej mierze trafna, a nawet pochlebna. Trafna, ponieważ zauważa autor istotę sztuki poetyckiej – jej chłodny, nienaturalny, wyszukany charakter, słowem cechy, które składają się na jej czysto intelektualny wymiar. Zarzut „niepolskości", szczególnie chętnie podnoszony przez oświeceniowych krytyków XVII-wiecznej literatury, a po drugiej wojnie świa-

---

12 Tamże.

13 Jak wiadomo, Leszkowi Kukulskiemu, autorowi jedynej edycji dzieł zebranych Morsztyna, śmierć przeszkodziła ukończyć monografię poety.

14 I. Chrzanowski *Historia literatury niepodległej Polski*, pierwsze wydanie 1906, kolejne – również powojenne – pozostawiają ustępy dotyczące Morsztyna w niezmienionej postaci.

towej – zwłaszcza przez socrealistów – formułowany ponownie jako „kosmopolityzm", jest również trafny w odniesieniu do literatury barokowej, która była niejako ponadnarodowa, właśnie – kosmopolityczna, ale nie w oceniającym sensie tego słowa.

Również uwagi o wierszach religijnych Morsztyna uwypuklają jego wszechstronny talent. Odczytanie niejako w dobrej wierze opinii słynnego historyka literatury być może wymaga dystansu, na który nie mogli się zdobyć współcześni mu i późniejsi badacze. Wydaje się, że w szkole opinie Chrzanowskiego pokutują do dziś, zachowawszy wartościujące nacechowanie cytowanego wyżej fragmentu, sprawiając, że Morsztyn jest nadal przedstawicielem „przesadnego w swej kwiecistości stylu barokowego", „dworakiem", „specjalistą od fabrykowania" itp.

W rezultacie twórczość Morsztyna stała się dla autorów podręczników swoistym niewygodnym arcydziełem. Aby to zjawisko wyjaśnić, przedstawię najpierw, jak ocenia się – wprost i nie wprost – poetę w podręczniku dla I klasy liceum ogólnokształcącego; po pierwsze zatem – ma on niechlubną biografię: „... intrygował na rzecz Francji. Oskarżony przed sejmem o zdradę stanu, uszedł w 1683 r. do Francji, gdzie spędził resztę życia" (*Podr.*, s. 330). Są to aż dwa zdania z siedmiozdaniowego biogramu. Po drugie (co ściśle wiąże się z punktem poprzednim), był przedstawicielem dworskiej socjety, do tego dyplomatą. Po trzecie, Morsztyn nie dorósł do swojego artystycznego powołania: „twórczość poetycka nie była głównym celem ambicji Morsztyna, a przecież ona to zapewniła mu trwałą sławę" (to dalszy ciąg biogramu!) oraz „Jan Andrzej Morsztyn mało dbał o losy swych wierszy i ich publikację, rozsiewając je beztrosko w swobodnie krążących rękopisach;" (*Podr.*, s. 334; podkr. moje). Po czwarte, nie wiadomo, jak pogodzić intelektualny konceptyzm z żarliwą religijnością (wiersze religijne nie zostały uwzględnione ani w najnowszym programie, ani w podręczniku). Po piąte wreszcie, konceptualizm poetyki zmuszał do uznania czysto intelektualnego charakteru jego twórczości, co stanowi dla szkoły zupełnie nowe i nie sprawdzone zadanie w zakresie poetyki historycznej, porównywalne właściwie tylko z interpretowaniem poezji metafizycznej.

Problem relacji między biografią pisarza i jego twórczością oraz wewnętrznych związków tematycznych, często ideologicznie sprzecznych, zyskał odpowiednią rangę między innymi w działalności Praskiej Szkoły Strukturalnej i został przez jej reprezentantów rozstrzygnięty. Opisano przypadek słynnego romantycznego poety Machy, z jednej strony autora wulgarnych i obscenicznych dzienników,

a z drugiej – wiekopomnych wierszy lirycznych. Na tym przykładzie prascy strukturaliści wysnuli koncepcję literackości, wyróżniającej się przede wszystkim funkcją poetycką a nie dociekaniem „prawdziwej prawdy" o pisarzu i jego życiu w perspektywie twórczości. Stąd pytanie, gdzie Morsztyn jest prawdziwy – w *Lutni*, w *Gadkach* czy w *Pokucie w kwartanie* (podobnie jak Macha) możemy, zgodnie z przyjętą od przeszło sześćdziesięciu lat opcją badawczą, po prostu uchylić.
Postawę popularyzatorów polskiej historii literatury, autorów podręczników, charakteryzuje szczególna dezynwoltura:

W przypadku poety z Czarnolasu życie i twórczość łączy się w harmonijną całość. Natomiast u Morsztyna widać wyraźny rozdźwięk między biografią a literaturą. [...] Nie przeniknęły do jego dzieła opisy podróży (a tyle ich odbył!) ani poważniejsze refleksje dotyczące bieżących wypadków politycznych.[15]

Nie będę komentowała osobliwej pretensji Jana Tomkowskiego, że Morsztyn nie opisał swoich podróży oraz że nie pisał o sprawach politycznych. W powyższym fragmencie ujawnia się chyba chęć kokietowania czytelnika-ucznia swoistym „zdroworozsądkowym" ujęciem problemu biografii i twórczości. Nie zmienia to faktu, że taki sposób pisania o poezji jest po prostu utrwalaniem rażąco anachronicznej tradycji dydaktycznej.
Druga postawa, uwidaczniająca się w podręczniku dla liceum, mimo że w pewnym sensie „uczciwsza" (ponieważ współczesna metodologicznie), musi też pozostawić wrażenie niedosytu i braku konsekwencji. Oto podsumowujący twórczość poety fragment z podręcznika:

Wiersze Morsztyna pośrednio informują o tym, że twórczość poetycka nie zawsze jest nastawiona na wierne odzwierciedlenie rzeczywistości, że poeta nie musi mówić prawdy (por. w. 11 w *Niestatku*), że celem i istotą jego poszukiwania jest właśnie poezja ograniczona do siebie samej. [s. 334, podkr. moje]

Znaleźliśmy się więc w obszarze ustaleń wspomnianej już Praskiej Szkoły Strukturalnej, która właśnie autoteliczność wypowiedzi poetyckiej uważa za istotny wyróżnik funkcji estetycznej. Tym razem, wydawałoby się, autorka podręcznika stanęła na wysokości zadania. Niestety, jest tak tylko z pozoru, ogromnie ważny jest bowiem fakt, że o tym, iż „poeta nie musi mówić prawdy" dowiadujemy się dopiero w rozdziale o baroku. Wynika stąd, że w omówieniach pozostałych epok (a co

---

15 J. Tomkowski *Literatura polska*, Warszawa 1993, s. 20, 37; podkr. moje.

najmniej barok poprzedzających) literatura traktowana jest jako, by tak rzec, ekspresja prawdy życia[16]; tak też pojmuje ją uczeń. Konsekwencją tego jest implikowane (być może nie zamierzone) wartościowanie: na tle literatury jako prawdy o życiu poezja barokowa siłą rzeczy musi wydać się młodemu odbiorcy „nieszczera", a więc nieprawdziwa, sztuczna. Można więc powiedzieć, że nie tyle autorzy podręcznika postanowili wzbogacić *instrumentarium* teoretycznoliterackie, ile zostali przez poezję barokową zmuszeni, by – skoro już nie można inaczej – odrzucić biografizm i mimetyczny model lektury. Jednak w takiej postaci, teza Mukarowskiego musiałaby brzmieć: literatura b y w a autoteliczna.
Przywołajmy jeszcze jeden fragment podręcznikowych rozważań o Morsztynie:

Intelektualny charakter poezji wynikał też z jej warsztatowego rygoru: wiersze miały pozór żywiołowych, „napisanych od niechcenia" dzięki świadomemu u ż y c i u o d p o w i e d n i c h ś r o d k ó w. Poezja będąca najwyższym kunsztem słowa właśnie na nie chciała być nakierowana. [s. 334; podkr. moje]

Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że owemu „użyciu odpowiednich środków" brakuje jeszcze jakiegoś wymiaru. W rozdziale poświęconym Naborowskiemu mówi się o „funkcjonalnym" stosowaniu środków artystycznych:

Naborowski uprawiał głównie poezję kunsztowną, wyrafinowaną. Znał teorię konceptu i sztukę budowania niespodzianki poetyckiej; j a k J a n A n d r z e j M o r s z t y n o p a n o w a ł r z e m i o s ł o, a o p e r u j a c r ó ż n o r o d n y m i ś r o d k a m i u ż y w a ł i c h f u n k c j o n a l n i e, tzn., że określone figury czemuś służyły, np. zaskakującemu paradoksowi lub dziwnej oczywistości (dlaczego np. „marna marność"?). [s. 337: podkr. moje]

Trzeba oddać autorom sprawiedliwość i stwierdzić, że interpretacja wiersza Naborowskiego *Krótkość żywota* istotnie demonstruje strukturalną odpowiedniość między budową utworu a jego filozoficznym przesłaniem. Szkoda tylko, że na tle takiej interpretacji twórczość Jana Andrzeja Morsztyna znowu traci, jawi się on bowiem jako (tylko) mistrz „rzemiosła", które niekoniecznie czemuś służy.

---

16 Trzeba przyznać, że autorzy podręcznika są w zgodzie z postulatami programu, w którym czytamy np. „Celem nauczania i uczenia się języka polskiego w szkole średniej jest (...) [m.in.] poznawanie wybranych dzieł literackich w powiązaniu z życiem człowieka." (s. 15).

Przyjrzyjmy się teraz poezji Morsztyna z perspektywy „socjologizującej". W dydaktyce terminy z historii kultury pojawiają się często, ale nie zawsze ich użycie jest uzasadnione. Tak dzieje się np. z epitetem „dworski", który występuje jako znak bez określonego desygnatu. W programie mamy hasło „literatura dworska i ziemiańska" w wersji pierwszej, w drugiej – „dwa nurty kultury rodzimej: ziemiański i dworski"[17]. Podręcznik zawiera nawet wyodrębniony akapit zatytułowany: „dwa wzory kultury: ziemiański i dworski". Czytamy tam:

Opozycja magnaci – szlachta uwidoczniła się także w kulturze i obyczaju. Potężne dwory, zwykle powiązane z zagranicznymi, lansowały europejską modę, styl, sztukę, naukę; średnia prosta szlachta ceniła niemal do przesady swojskość, rodzimość, wartości ziemiańskiego trybu życia. Stąd – typowe dla literatury barokowej dwa wzory kultury: tak zwany ziemiański (reprezentowany przez W. Potockiego, J. Ch. Paska, Z. Morsztyna) i tak zwany dworski (J. A. Morsztyn, D. Naborowski). Kulturę ziemiańską inspirowała renesansowa tradycja „wsi spokojnej", cechował ją kult ojczystych pamiątek i realiów, niejednokrotnie też zbliżała się do kultury ludu, jego muzyki, pieśni, obrzędów, obyczajów, wyobraźni; [...]. Także w literaturze obserwuje się związki między poezją ziemiańską a dworską, która sztuką pięknego pisania jakby „podpowiadała" tej pierwszej określone wzorce kunsztu. [*Podr.*, s. 324 – 325]

Rzuca się w oczy znamienna dysproporcja w opisie owych dwóch wzorów kultury; ziemiański opatrzony jest dość bogatą eksplikacją, dworski natomiast kilkoma słowy, w dodatku nic, w gruncie rzeczy, nie mówiącymi. Efekt jest taki, że ktoś, kto nie zetknął się z pojęciem kultury dworskiej skądinąd – czyli uczeń, uzna je na podstawie podręcznika za puste sformułowanie, dodane tylko „do pary" kulturze ziemiańskiej. W „ćwiczeniach lekturowych" (*Podr.*, s. 380) czytamy:

Czego dowiadujemy się o szlacheckiej codzienności, o obyczajach i życiu społecznym w XVII wieku z utworów Potockiego?

Szkoda, że właśnie takiego (neutralnego aksjologicznie) pytania nikt kulturze dworskiej nie postawił. Dzisiaj mamy do dyspozycji wiele ważnych rozpraw na ten temat, by wymienić fundamentalną książkę Norberta Eliasa *Przemiany obyczajów w cywilizacji zachodu*[18] (Warszawa 1980). Pierwsza, materiałowa część tej pracy jest właśnie opisem „codzienności, obyczajów i życia społecznego" elit XII-XVIII w.; część druga zaś to teoretyczny wykład o procesie nieuchronnej koniecz-

---

17 *Prog.*, s. 21.

18 *Nb.* od lat w lekturze obowiązkowej studentów polonistyki; fakt ten przypominam w związku z tezą o znacznym rozziewie między dydaktyką akademicką a szkolną.

ności cywilizacyjnej, której efektem jest powstawanie coraz bardziej ograniczających „wolność człowieka" zasad – zewnętrznych (instytucjonalnych) i wewnętrznych.
Przykładem tego jest ekskluzywna formuła życia arystokracji, „społeczeństwa dworskiego". Życie to toczy się w myśl ściśle wyznaczonych reguł, jak w szachach. Najciekawszymi dokumentami tamtej epoki są podręczniki *savoir-vivre*, które tworzyli najwięksi myśliciele tych czasów, tacy jak Baltazar Gracian[19]. Mądrość w nich zawarta skupia się na tym, jak ukrywać pod maską doskonałej obojętności prawdziwe uczucia, przeżycia, myśli... Liryka dworska jest jeszcze bardziej wysublimowaną formą „tłumienia popędów" – nie ma w niej miejsca na emocje, afekty, spontaniczność wyznań, jakąkolwiek „szczerość". Ukazuje ona wielkość wyrafinowanego intelektu poprzez grę prowadzoną z czytelnikiem za pomocą wyszukanych konceptów. Pytania o miejsce człowieka w świecie zadawane są również w takim konceptualnym języku. Myślę, że odpowiednie rozumienie tej problematyki przez autorów szkolnych nie pozwoliłoby dopuszczać do całkowicie niekompetentnej lektury wierszy „dworskich", w której mówi się często o pustym piętrzeniu konceptualnych metafor lub, co gorsza, szczerych emocjonalnych wyznaniach.

Zwykle akceptujemy uproszczenia – zwłaszcza metodologiczne – dokonywane w podręcznikach i programach; przyświeca nam przekonanie, że być może rzeczywiście ta „poważna" metodologia jest dla uczniów zbyt trudna, a poza tym, że uproszczenia te nikomu właściwie nie szkodzą.
Z drugiej strony zauważamy kryzys czytania lektur szkolnych przez uczniów. Być może jest on spowodowany ową „ułatwioną" lekturą, ponieważ są epoki, które się żadnej ułatwionej lekturze nie poddają. Taka sytuacja szkodzi przede wszystkim barokowi (a tym samym prawdzie).

Katarzyna Sybilska

---

19 W znakomitym skądinąd podręczniku Czesława Hernasa *Barok* ta postać nie jest ani razu wspomniana.

Oda przez wieki

Książka Teresy Kostkiewiczowej *Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku*[1] jest pozycją wyjątkową we współczesnej polskiej historiografii literackiej. Wyjątkowość ta polega na tym, że autorka podjęła temat bardzo szeroki i bardzo ambitny. Przedstawiła bowiem dzieje jednego z podstawowych gatunków w poezji, od czasów najdawniejszych aż do współczesnych, charakteryzując odę w literaturze polskiej w kontekście europejskim. W rozważaniach wstępnych uzasadniła powody, które ją skłoniły do wyboru tego tematu w okresie, kiedy obserwuje się spadek zainteresowania zagadnieniami genologicznymi. W przekonaniu Teresy Kostkiewiczowej rozwijające się badania w dziedzinie problematyki komunikacji literackiej i proponowane przez tę orientację narzędzia badawcze otwierają dla genologii nowe perspektywy. W ujęciu komunikacyjnym bowiem gatunek staje się instytucją mediacyjną, poprzez którą relacje między rzeczywistością społeczną a zjawiskami zachodzącymi w twórczości literackiej dają się uchwycić i opisać (s. 14). Oznacza to, że, z jednej strony, gatunek jest miejscem, „w którym dzieło staje się zależne od całościowej sieci relacji z innymi dziełami", z drugiej zaś, gatunek jest rozumiany jako „przejaw pewnej kultury i sytuacji społecznej, która go tworzy i upowszechnia". Innym argumentem, który przemawia za tym, by zająć się historią gatunku, jest wzrost zainteresowania retoryką. Stosunek retoryki do poezji i wzajemne relacje, jakie zachodzą między wypowiedzią retoryczną a utworem poetyckim, każą zastanowić się nad rolą gatunku, który zarówno w sferze poezji, jak też na obszarze retoryki spełnia określoną funkcję komunikacyjną. Skupienie uwagi na odzie jako na jednym z bardziej reprezentatywnych gatunków poezji lirycznej znajduje uzasadnienie w ogólniejszej refleksji nad stanem poezji współczesnej i jej językiem. Cechą bowiem współczesnego języka poetyckiego jest unikanie tego, co dawniej nazywano wzniosłością. Język uległ zubożeniu, mowa codzienna została ograniczona w swych środkach wyrazu. Wskutek wielu procesów cywilizacyjnych język uroczysty, mowa podniosła straciły na znaczeniu. Odejście od konwencji i kanoniczności w kierunku estetyki codzienności i zwyczajności spowodowało, że zmieniła się funkcja poety.

---

[1] T. Kostkiewiczowa *Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku*, Monografia Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej, Wrocław 1996.

Wysokie miejsce poety pomagającego ludziom w doświadczaniu złych i dobrych wymiarów losu, wymaga również istnienia w używanym przezeń repertuarze rejestrów mowy – także tonu wysokiego [s. 28].

To przeświadczenie zakłada, że historia gatunku zwanego odą może pomóc w zrozumieniu zjawiska, które T. Kostkiewiczowa określiła słowami Czesława Miłosza, że „śmieszność i ból zmienić się mogą w dostojeństwo". By taka przemiana mogła nastąpić, poeta powinien posługiwać się tonem wysokim.

Historia ody jest zatem zarazem historią stylu wysokiego w poezji, ukazuje jego rozwój w czasie, funkcje, jakie spełniał w życiu publicznym (społecznym i politycznym), rolę, jaką odgrywał w dziejach poezji konfesyjnej i filozoficzno-refleksyjnej.

Książka składa się z dziesięciu rozdziałów, wśród których mieszczą się rozważania wstępne i uwagi końcowe. Rozpoczynając od przedstawienia tradycji antycznej, kiedy to pojawia się melika chóralna, a oda staje się jednym z podstawowych gatunków poezji, autorka koncentruje uwagę, zgodnie z poglądami nauki europejskiej, na twórczości dwóch poetów: Pindara i Horacego. Z kolei prezentuje dzieje ody w dobie renesansu, baroku, oświecenia, romantyzmu, pozytywizmu i Młodej Polski, by zakończyć swe rozważania uwagami na temat ody w poezji dwudziestolecia, w czasie drugiej wojny światowej i w okresie powojennym. Całość zamykają uwagi końcowe odnoszące się do kategorii wzniosłości i jej znaczenia w historii poezji oraz refleksje nad modelem ody jako gatunku i sposobami jego opisu w toku historycznym. Książka zawiera także dwa streszczenia w języku angielskim i francuskim, dzięki czemu jej treść może być dostępna dla czytelnika-cudzoziemca.

Genezę ody wywodzi T. Kostkiewiczowa z literatury antycznej, która dała światu dwa podstawowe wzorce: odę Pindara, poety greckiego z V w. przed Chrystusem i odę albo pieśń (*Carmen*) Horacego, poety rzymskiego z I w. przed Chrystusem. Nie oznacza to, że poezja starożytnych Greków i Rzymian nie wydała innych wybitnych poetów, zasłużonych w rozwoju poezji lirycznej, jak Safona, Anakreont, Alkajos. Pindar przeszedł do historii jako autor pieśni chóralnych, wzór stylu wzniosłego w liryce, twórca pieśni (*epinikia*) ku czci zwycięzców na igrzyskach olimpijskich, pytyjskich, nemejskich i istmijskich. Twórczość Pindara zdobyła uznanie wśród starożytnych. Według Tadeusza Zielińskiego poematy Pindara „tchną majestatem sędziwej starożytności", a cechują je „olśniewające obrazy mitologiczne" i „uderzające swą głębią i trafnością aforyzmy". Twórczość Horacego natomiast reprezentuje zupełnie inną wartość. Poeta zapisał się w pamięci zbiorowej jako autor pieśni, o bardzo urozmaiconej tematyce: są wśród nich pieśni

biesiadne, filozoficzne, miłosne, okolicznościowe, polityczne. Cóż zatem łączy Pindara z Horacym i dlaczego nadajemy tę samą nazwę pieśni lirycznej obu poetów, skoro ody Pindara i ody Horacego wyrażają, zdawałoby się na pozór, zupełnie inne treści. Otóż kategorią, która łączy obu poetów, cechą wspólną, która charakteryzuje ody Pindara i ody Horacego, jest „podniosłość i dostojeństwo wypowiedzi". T. Kostkiewiczowa przytacza opinię Kwintyliana, teoretyka poezji, autora traktatu *Kształcenie mówcy,* który wskazuje na wzniosłość stylu, wspaniałość myśli, bogactwo środków ekspresji, wysoki ton wypowiedzi i śmiałość w wyrażeniach jako znamiona twórczości obu poetów.

Historia ody w poezji polskiej od renesansu aż do współczesności uświadamia, że mamy do czynienia z liryką, która rozbrzmiewa rozmaitymi tonami, i jest zjawiskiem bardzo bogatym i zróżnicowanym. Warto tu zauważyć, że nazwa „oda" jako nazwa gatunku nie zawsze występuje w tytule utworu. W polu obserwacji autorki znajdują się także takie utwory, jak hymn, pieśń, list poetycki, ale każdy z nich odznacza się treścią poważną, a styl ich można określić jako styl wysoki, gdybyśmy się posługiwali tradycyjną terminologią. Dodajmy jeszcze, że pojawiają się także ody parodystyczne, żartobliwe (np. *Oda do brzucha* K. Tymowskiego), jak również ody poruszające tematy poważne, których autorzy posługują się mową potoczną i językiem korzystającym z prozaizmów.

Przedstawiając dzieje gatunku autorka nie ograniczyła się do tekstów poetyckich. W swoich rozważaniach uwzględniła również traktaty poetyckie i rozprawy teoretyczne. Dążenie do wyznaczenia wyraźnych granic gatunku i określenia jego właściwości wystąpiło przede wszystkim w poetykach klasycystycznych, których autorzy, zgodnie z zasadami porządku artystycznego i rygorów obowiązujących w sztuce, starali się dość precyzyjnie opisać cechy znamionujące poszczególne gatunki. Pod tym względem charakterystyczny jest duży artykuł Marmontela w trzecim tomie *Elements de Littérature,* w którym autor stworzył charakterystykę ody zaznaczając, że w starożytności była zarówno hymnem, jak i pieśnią, oraz że temat utworu (*le sujet*) określa jego ton i charakter. W tradycji polskiej „najbardziej konsekwentną teorię ody" przedstawił Euzebiusz Słowacki, który wyróżnił dwa podstawowe gatunki poezji lirycznej: odę i pieśń; „pierwsza ma cel wyniosły, lot górny, wielkie myśli i mocne uczucia; druga zdarzenia pospolitego życia w słodkich i harmonicznych wierszach opiewa" (s. 176). W polskiej tradycji literackiej pojęcie ody związane jest przede wszystkim z okresem Księstwa Warszawskiego i Królestwa Polskiego. Pamięta się zazwyczaj o odach napoleońskich Koźmiana i Wężyka, jako przykład ody klasycystycznej wskazuje się *Odę do Ko-*

pernika Ludwika Osińskiego. W odach tych temat skupia się wokół postaci Napoleona, Kopernika, a zarazem dotyczy on ważnych problemów życia narodowego lub zagadnień filozoficznych (zachwyt dla badanej i twórczej myśli). Osiński, jak dowodzi T. Kostkiewiczowa, „najbliższy był podporządkowaniu ody (utożsamianej ciągle z pieśnią) wymaganiom świadomej, racjonalnej konstrukcji, organizującej pozorny «nieład i nieporządek». W świadomości powszechnej obecna jest jeszcze *Oda do młodości* Mickiewicza (warto tu przypomnieć, że ukazała się ona w Warszawie w 1831 r. pod tytułem *Hymn do młodości*). Łączyła ona cechy utworu klasycystycznego z romatycznym zapałem i treścią pełną entuzjazmu.

W wieku XIX i XX trudno mówić o jednolitym charakterze ody jako gatunku poezji lirycznej. Przedmiotem analizy literackiej T. Kostkiewiczowej są zarówno wiersze, które w potocznej świadomości narodu mogą uchodzić za ody, bądź z woli autorów zostały nazwane odami, jak też utwory o charakterze pieśni, albo po prostu wiersze o treści poważnej, refleksyjnej, przemawiającej językiem poetyckim, wyróżniającym się ekspresją, stylem, który autorka nazywa wysokim. Dlatego kwestia nazwy gatunku okazuje się mało istotna, gdy charakteryzujemy wiersze Norwida w rodzaju: *Do piszących*, *Do emira el Kadera w Damaszku* czy *Do obywatela Johna Brown*, które bliskie są pod względem konstrukcji listowi poetyckiemu, a które cechuje nie tylko powaga tematu, ale także podniosła mowa poetycka. Podobna refleksja nasuwa się, kiedy przystępujemy do charakterystyki *Fortepianu Szopena* z punktu widzenia teorii gatunku literackiego. Utwór ten z pewnością „w sposób najpełniejszy realizuje jedną z najistotniejszych cech wysokiej liryki"; poprzez pochwałę muzyki Szopena „wskazuje zarazem na niezbywalną wartość, która legła u podstaw podziwianego czynu ludzkiego". Autorka dostrzega „we właściwościach brzmieniowo-wersyfikacyjnych" *Fortepianu Szopena* „utajoną pamięć o źródłach i początkach gatunku. Jest on – dodaje – najdoskonalszą i najbliższą antycznym pierwowzorom realizacją ody, nacechowanej zarazem romantycznym z istoty, intymnym, osobistym liryzmem" (s. 269).

Wydaje się, że ładnie i sugestywnie sformułowane uzasadnienie wpisania *Fortepianu Szopena* w historię ody, nosi cechy bardzo subiektywnego sposobu odczytania wiersza Norwida. Z pewnością poemat należy do liryki wysokiej i stanowi jej piękny przykład. Natomiast nie ma chyba potrzeby określać go gatunkowo, zwłaszcza, że poeta posługiwał się określeniem ody i wprowadzał je do tytułu utworów (np. *Do spółczesnych. Oda*, *Encyklika oblężonego. Oda*). Istnieją wiersze Norwida, skierowane wyraźnie do konkretnego adresata, które mogą być rozpatrywane bądź w kategoriach listu poetyckiego, bądź w kategoriach ody,

ale jak się wydaje, określenie ich przynależności gatunkowej nie ma tu większego znaczenia i ma charakter sądu subiektywnego.
Słuszne jest stwierdzenie autorki, że w toku zachodzących zmian w historii literatury „coraz mniejsze znaczenie przywiązywano do formułowanych przez dawne poetyki (od czasów Boileau) kompozycyjnych wyznaczników gatunku" (s. 398), natomiast „budowę wypowiedzi podniosłej, jej rozległość i układ podporządkowano raczej wymogom przedmiotu i okoliczności sytuacyjnych" (s. 398). Analiza tekstów poetyckich XX wieku potwierdza te tezy. Wydaje się, że wzniosłość, która jako kategoria estetyczna pojawia się również w poezji współczesnej, nie wymaga ody jako jedynego gatunku zdolnego do wyrażania treści poważnych w stylu wysokim. Wyznaczniki ody sformułowane przez Boileau, Marmontela, Dmochowskiego, E. Słowackiego czy Osińskiego, przestały dzisiaj obowiązywać. Faktem jest natomiast, że istnieje potrzeba wyrażania treści poważnych i uczuć, które nazywamy wzniosłymi. Istnieje i dzisiaj styl wysoki, chociaż termin zaczerpnięty jest z dawnych czasów. Toteż obserwujemy w poezji lirycznej XX wieku utwory, które charakterem swoim podobne są pod tym czy innym względem do ody, jakkolwiek nie jesteśmy skłonni przypisywać im cech gatunkowych.
Lektura cennej książki Teresy Kostkiewiczowej, pracy imponującej bogactwem zebranych i analizowanych tekstów literackich oraz przywoływanych w obszernych przypisach rozpraw naukowych z zakresu teorii poezji, nasunęła skojarzenia z uwagami Wacława Borowego o naturze poezji lirycznej zawartymi we wstępie do antologii liryki polskiej *Od Kochanowskiego do Staffa*. Borowy przypomina tam zdanie poety i estetyka L. Abercrombiego, „który za sedno poezji uważa układanie w pewien plan i ład wyobraźniowych doświadczeń naszego życia i wzbudzania w nas przekonania o ich znaczeniu". Zdaniem Borowego, poezja jest sztuką słowa, ale najistotniejszym elementem w słowie jest dla niego, jak dla większości ludzi, znaczenie. Borowy przytacza wypowiedź sformułowaną przez Abercrombiego, z którą się solidaryzuje: „wielkością poezji jest wielkość jej znaczenia". Otóż historia ody jest w zasadzie historią wielkiej poezji, „mowy wysokiej", za pomocą której poeci wyrażają swój stosunek do spraw najważniejszych. Pindar i Horacy przeszli do historii jako ojcowie europejskiej ody, gatunku, który w świadomości powszechnej oznacza poezję wyróżniającą się znaczeniem myśli, i napięciem uczuciowym towarzyszącym jej wyrazowi artystycznemu.

Zdzisław Libera

O wydawcach warszawskich

Dawne teksty mogą żyć właściwie tylko w nowych edycjach, autorzy nie wydawani są nieobecni, jeśli nawet na obecność zasługują. Lektura rękopisów i starych druków (jakże często dochowanych tylko w jednym lub kilku egzemplarzach!), a nawet wydań XIX-wiecznych, to zajęcie naprawdę elitarne. Można tą drogą zaspokoić potrzeby wąskiego kręgu specjalistów, lecz nie jest to sposób poznawania literatury dawnych wieków przez szersze grono amatorów.

Dbałość o uprzystępnienie dorobku piśmienniczego w formie nowoczesnych edycji jest oczywistym obowiązkiem jako tako dojrzałego kulturalnie narodu. Dość szeroko rozumiane *corpus* dawnej literatury należałoby wydawać na nowo – jeśli nie w każdym pokoleniu, to przynajmniej raz na półwiecze – a najważniejsi autorzy winni być dostępni w księgarniach w stałej sprzedaży. Nasz rynek wydawniczy stoi w tym względzie jeszcze przed progiem, którego przekroczenie wydaje się nieuchronne i oby nastąpiło jak najprędzej.

W ostatnich latach daje się zauważyć pewne ożywienie w edytorstwie literackich tekstów staropolskich, co cieszy i skłania do przedstawienia tu niektórych wydań. Nie mam zamiaru omawiać wszystkich, godnych w tym zakresie uwagi. Ponieważ zaś inicjatywy edytorskie ze swej natury podejmowane są często jako przedsięwzięcia zespołowe i ponieważ wśród warszawskich badaczy staropolszczyzny ukształtował się dość wyraziście taki zespół, niech będzie wolno opisać, z galicyjskiej perspektywy, kilka książek powstałych ostatnio w tym kręgu.

Dziełem edytorskim, które dało impuls następnym przedsięwzięciom, jest wydanie *Poezji zebranych* Stanisława Herakliusza Lubomirskiego w opracowaniu Adama Karpińskiego, gotowe już w 1989 r., a wydrukowane ostatnio (t. 1-2, Warszawa 1995-1996; *Adverbia moralia* opracował Mieczysław Mejor). Edycja ta pozostanie niewątpliwie jednym z ważniejszych osiągnięć edytorskich ostatnich dziesięcioleci; Karpiński uprzystępnił w całości dorobek znakomitego poety zaliczanego do arcymistrzów polskiego baroku, dorobek znany dotychczas z antologii Romana Pollaka (*Wybór pism*, Biblioteka Narodowa 1953).

Twórczość „Salomona polskiego" stanowiła dla wydawcy problem szczególny: wymagała nie tylko zwykłego opracowania edytorskiego, lecz niemal detektywistycznych, żmudnych i pracochłonnych zabiegów zmierzających do ustalenia autorstwa, chronologii i brzmienia tekstów. Trudności te spowodował po części sam poeta, kwalifikujący do druku tylko niektóre swe dzieła, zaś inne skazujący na niebyt lub na

obieg rękopiśmienny, z wszelkimi tego konsekwencjami: powstawały kopie i druki nieautoryzowane, dokonywano przeróbek i kradzieży (np. *Eklezjastes* dwukrotnie wyszedł pod cudzym nazwiskiem). Popularność poety za życia i po śmierci sprawiła, że wydawca mógł zebrać grubo ponad setkę źródeł zawierających jego wiersze: 35 wydań drukowanych (z czego 3 znane tylko z bibliografii i 8 drugorzędnych, nie wykorzystanych w edycji) oraz 91 rękopisów (w tym 12 zaginionych i 14 drugorzędnych). Staranna kwerenda biblioteczna i wieloletnie studia prowadzone przez Karpińskiego sprawiły, że komentarze, zajmujące cały drugi tom edycji, budzą zaufanie, aparat krytyczny podaje obficie różnice lekcyjne, a 60-stronicowy tekst *O autorze. W poszukiwaniu wizerunku „Salomona polskiego"* pełni rolę syntetycznej monografii poety.

Wydawnicze perypetie sprawiły, że edycja Karpińskiego – mimo iż ukończona wcześniej – ukazała się już po wydaniu *Adona* Giambattisty Marina w siedemnastowiecznym anonimowym przekładzie (opracowali Luigi Marinelli i Krzysztof Mrowcewicz, t. 1-2, Roma-Warszawa 1993). Współpraca włoskiego i polskiego filologa, firmowana przez instytucje naukowe dwu krajów – uniwersytet „Tor Vergata" w Rzymie i IBL PAN – pozwoliła udostępnić czytelnikom ów obszerny tekst, ważny jako jeden z wczesnych przekładów arcypoematu Marina na języki narodowe. Wydanie Marinellego–Mrowcewicza umożliwia też dyskusję nad miejscem, jakie przypisać trzeba utworowi w literaturze polskiego baroku; we wcześniejszych opracowaniach dominowały raczej głosy sceptyczne, wydawcy cenią dzieło Anonima wysoko, umieszczając je obok *Gofreda* Tassa–Kochanowskiego. Niewątpliwie, dostępność *Adona* w nowoczesnej edycji nie pozwoli badaczom dawnej epiki dłużej ignorować utworu.

Wydawcy zetknęli się ze szczególnym zadaniem edytorskim: tekst najwyraźniej nie dokończonego przekładu (na 41 000 wersów oryginału mamy niespełna 17 000) przechowany został w dwóch nieautorskich, cząstkowych kopiach, w dodatku reprezentujących – według ustaleń wydawców – różne gałęzie tradycji; w obu też mamy do czynienia z tekstem nie zredagowanym ostatecznie przez tłumacza *Adona*. Utrudniał też zadanie fakt, że jeden z rękopisów, należących niegdyś do Biblioteki Załuskich, spłonął w Powstaniu Warszawskim i znamy go tylko z roboczego odpisu, sporządzonego przed wojną przez Ludwika Kamykowskiego i jego pomocnika.

Tłumacz *Adona* dość wiernie trzymał się tekstu Marina, co pozwoliło wydawcom uznać włoski poemat za ważnego świadka polskiego tekstu, jakby „oryginał drugiego stopnia" (t. 2, s. 59); z niejaką przesadą na-

zwali to postępowanie „metodą translatologiczną", co nie wydaje się szczególnie fortunne wobec znaczenia, jakie termin „translatologia" ma wśród neofilologów. Porównanie z włoskim tekstem pozwoliło dokonywać wyboru wariantów tam, gdzie takowe występowały, lub poprawiać tekst zepsuty w procesie kopiowania.
Niezwykle cenny wydaje się w edycji Marinellego–Mrowcewicza aparat krytyczny, podzielony na dwie części: *Błędy i luki* oraz *Warianty*; ta ostatnia obejmuje, rzecz jasna, tylko partię tekstu poświadczoną w obu przekazach. Skromna tradycja rękopiśmienna polskiego *Adona* pozwoliła wymienić wszystkie warianty i miejsca poprawione przez wydawców; co ważne, wiele owych decyzji mniej lub bardziej szczegółowo uzasadniono. Uwagi te pokazują, jak skutecznie pomagała w tym konsultacja z włoskim *Adonem*. Edycja Marinellego–Mrowcewicza może dzięki temu służyć także jako pomoc dydaktyczna przy zdobywaniu umiejętności tekstologa.
Poezje zebrane Lubomirskiego i *Adon* to wydania naukowe, z wprowadzeniem edytorskim i obszernym aparatem krytycznym; w obu przypadkach dodano jeszcze niewielkie lecz treściwe rozprawy historycznoliterackie. Tekst podano w transkrypcji, rezygnując (może szkoda?) z fototypii choćby niewielkiej części podstawy tekstu. Zasady transkrypcji dalekie są od ortodoksyjnego przestrzegania reguł dla wydań typu A, widać raczej dbałość o uprzystępnienie tekstu czytelnikowi na drodze modernizacji (ignorowanie pochyleń *a* i *e*, dawnych końcówek fleksyjnych i wahań w pisowni grup spółgłoskowych). Ten typ wydania, jako rodzaj kompromisu między wiernością zabytkom a wymaganiami czytelnika współczesnego, wydawcy uznali za stosowny dla utworów XVII-wiecznych; chyba słusznie, choć można by dyskutować, czy modernizacje pisowni nie posunęły się zbyt daleko, pozbawiając teksty szlachetnej patyny, która przecież nie przeszkadza w lekturze średnio przygotowanemu odbiorcy.

W 1995 r. zaczęły się ukazywać tomy serii wydawniczej firmowanej przez A. Karpińskiego i K. Mrowcewicza, nazwanej Biblioteką Pisarzy Staropolskich[1]. Pierwszą jej pozycją jest Hieronima Morsztyna *Świątowa rozkosz z Ochmistrzem swoim i ze dwunastą swych służebnych panien*, przygotowana przez Karpińskiego. Ten cykl dwunastu pochwał „świetnego świata" zakończony ośmioma wierszami wanitatywnymi

[1] Biblioteka Pisarzy Staropolskich, t. 1-6. Oprac. całości zespół redakcyjny: A. Karpiński, K. Mrowcewicz, A. Masłowska-Nowak, Warszawa 1995-1996, Instytut Badań Literackich PAN. Stowarzyszenie „Pro Cultura Litteraria".

jest ważny dla literatury wczesnego baroku w Polsce: Czesław Hernas potraktował go jako otwarcie nurtu nazwanego „poezją światowej rozkoszy". Dziełko, wydane drukiem prawdopodobnie w 1606 r., dochowało się w czterech wydaniach nieco późniejszych, z których Karpiński za podstawę przyjął jedną z dwóch edycji z 1624 r.; w aneksie dodał też rękopiśmienne redakcje 9 fragmentów *Światowej Rozkoszy*.

K. Mrowcewicz opracował tom drugi serii: Kaspra Twardowskiego *Pochodnię Miłości Bożej z piącią Strzał Ognistych*, poemat alegoryczny z 1628 r. Umożliwił w ten sposób szerszemu gronu czytelników zapoznanie się z tym arcyciekawym gatunkiem, który zalicza do literatury medytacyjnej. Komentarz Mrowcewicza ukazuje koligacje *Pochodni* z tekstami samego Twardowskiego (*Lekcje Kupidynowe*, wcześniejsza o dziesięć lat *Łódź młodzi*), ale też z *Gofredem* Tassa–Kochanowskiego, stanowiącym już wówczas wzór języka epickiego.

Trzeci tom Biblioteki Pisarzy Staropolskich wypełnił jedną z dotkliwszych luk w edytorstwie tekstów staropolskich: otrzymaliśmy *Zbiór rytmów* Kaspra Miaskowskiego w opracowaniu Aliny Nowickiej-Jeżowej, oparty na drugim autorskim wydaniu z 1622 r. To zawstydzające, że poeta uznawany za ważnego przedstawiciela wczesnego baroku, autor efektownych wierszy często przytaczanych w antologiach i opracowaniach, tak długo musiał czekać na edycję; dwa wydania XIX-wieczne (1855 i 1861) w żadnym względzie nie mogły zaspokajać oczekiwań odbiorców.

Muza polska Wacława Potockiego (tom czwarty serii) przygotowana przez Adama Karpińskiego – to „odprysk" jego badań nad twórczością Lubomirskiego. Utwór przez długi czas przypisywano temu właśnie poecie, uznając, że druk z 1676 r., zawierający jeszcze *Pocztę* Potockiego, to dzieło dwóch pisarzy. Atrybucja autorska, definitywnie i przekonująco przeprowadzona przez Karpińskiego, pozwoliła dwa poematy panegiryczne na koronację Jana III Sobieskiego – *Muzę polską* i *Pocztę* – wydać pod imieniem autora *Wojny chocimskiej*. Nie są to arcydzieła poetyckie, ale lektura utworów reprezentujących twórczość okolicznościową znanego poety może być pouczająca. Podstawą edycji jest druk z 1676 r., *Poczta* znana jest też z *Wirydarza poetyckiego* J. T. Trembeckiego; wydawca zestawił w aparacie krytycznym obie wersje.

Tom piąty serii to *Rymy duchowne* Sebastiana Grabowieckiego w opracowaniu Krzysztofa Mrowcewicza. Znów mamy do czynienia z poetą ważnym dla wczesnego baroku, bohaterem monografii (pióra A. Litworni i M. Hanusiewicz), wydanym wprawdzie w 1893 r. przez Józefa Korzeniowskiego, lecz na dobrą sprawę niedostępnym. *Setnik rymów duchownych* dochował się w jednym kompletnym egzemplarzu z 1590 r.; szczęśliwie ów unikatowy druk opatrzony został poprawkami

rękopiśmiennymi, zapewne pochodzącymi od samego autora, co oczywiście uwzględnił wydawca.

W ostatnim z opublikowanych dotychczas tomów BPS znalazła się dwujęzyczna edycja *Roksolanii* Sebastiana Fabiana Klonowica, w opracowaniu i przekładzie Mieczysława Mejora. W liczącym ponad 1800 wersów poemacie wydanym w 1584 r. autor opiewał dystychami elegijnymi ziemie Rusi Czerwonej. Decyzję wydania tekstu łacińskiego trzeba przyjąć z uznaniem, jako że upowszechnił się u nas nie najlepszy zwyczaj publikowania wyłącznie tłumaczeń literatury nowołacińskiej, a ma to niewielki sens i raczej fałszuje odbiór czytelniczy. Przekład M. Mejora, zastępujący „romantyczną parafrazę" Władysława Syrokomli z 1851 r., jest kompromisem między filologicznym, dosłownym tłumaczeniem a dziełem artystycznym; bliższy raczej temu pierwszemu, dobrze służy czytelnikom nie znającym łaciny, choć oczywiście nie dla nich przede wszystkim przeznaczona jest edycja *Roksolanii*.

Na razie musieliśmy zadowolić się sześcioma tomami serii; w zapowiedziach znajdują się *Lekcje Kupidynowe* Kaspra Twardowskiego, *Rotuły* Mikołaja Kochanowskiego, *Pobożne pragnienia* Aleksandra Teodora Lackiego i *Symfonie anielskie* Jana Żabczyca. Widać, że ambicją redaktorów serii jest publikowanie w całości dzieł znanych z przestarzałych edycji lub z fragmentów w antologiach. Zamiar ten jest godzien uznania: właśnie takie edycje, a nie kolejne wybory, mają szansę istotnie wzbogacić warsztat polonisty zajmującego się staropolszczyzną, a studentom i amatorom dawnej poezji dostarczyć nowej strawy. Gdyby wolno było marzyć, chciałoby się w BPS przeczytać dzieła Jana Smolika, Samuela Twardowskiego, Jana Gawińskiego, może którąś z mesjad, może *Wojnę chocimską* Potockiego lub nową edycję wierszy Daniela Naborowskiego.

Typ edycji, jaki zaproponowano w Bibliotece Pisarzy Staropolskich, to „ambitne" wydanie typu B, łączące cechy edycji krytycznej (aparat krytyczny, staranność w kolacjonowaniu źródeł) i popularnonaukowej (modernizowana transkrypcja, *Słownik wyrazów archaicznych* zastępujący częściowo komentarz, króciutkie *Wprowadzenie do lektury* jako substytut wstępu historycznoliterackiego). Wydaje się, że wymyślono formułę mającą szanse pogodzenia wymagań amatora dawnej poezji i historyka literatury, szukającego wiarygodnej formy tekstu. Pieniądze przeznaczone przez Komitet Badań Naukowych na dofinansowanie tej serii są naprawdę pożytecznie wykorzystywane.

Nie miejsce tu na bardziej szczegółowe omawianie tomów serii, z pewnością nie pozbawionych – jak wszystko ludzkie – niedoskonałości; wierzę, że edycje te doczekają się takich skrupulatnych recenzji. Nieprzyzwoicie pozytywna ocena, jakiej poddano tu pierwszych sześć po-

zycji BPS, wynika z konstatacji oczywistego faktu: na półce badacza i miłośnika dawnej poezji znalazły się dzieła Miaskowskiego, Grabowieckiego, Kaspra Twardowskiego, Hieronima Morsztyna, Klonowica i Potockiego, edycje nie publikowanych od dawna dzieł. Trochę przypomina to wydawaną na przełomie XIX i XX w. przez Teodora Wierzbowskiego Bibliotekę Zapomnianych Poetów i Prozaików Polskich XVI-XVIII wieku (25 pozycji w latach 1886-1908). Czyż można nie chwalić Biblioteki Pisarzy Staropolskich i nie życzyć jej co najmniej takiej liczby tomów?

Janusz S. Gruchała

Glosy

O uważniejszym aniżeli dotychmiast tekstu staropolskiego czytaniu i jakie z niego pożytki płyną rozprawa śliczna i podziwienia godna

Tak się szczęśliwie złożyło, że praca naukowa jest dla mnie rodzajem rozrywki, frapującym sposobem spędzania czasu, a nie narzuconym obowiązkiem (wolę zresztą poznawać teksty i zbierać materiały – pisanie jest mniej przyjemnym etapem). [...] W pracy historycznoliterackiej najważniejsze jest zbliżenie czytelnika do wybitnego dzieła literackiego z przeszłości (celowo podkreślam: czytelnika do dzieła a nie odwrotnie), poprzez wyposażenie go w umiejętność właściwego odczytania utworu. [...] Na podstawie własnego doświadczenia powiedziałbym, że powinna to być lektura staranna, powolna, z rozgryzaniem każdego zdania...

Henryk Markiewicz

Naprzód niech mi zza grobu wybaczy moje zuchwalstwo znamienity ów mąż Maciej Wirzbięta, od którego przywłaszczam sobie końcową część jego tytułu[1], jaką ozdobiłem moją rozprawę, alem nie dla żadnego płochego zamiaru to uczynił, lecz jedynie bym przez staropolski wdzięk

---

[1] Henryka Korneliusza Agryppy *O ślachetności a zacności płci niewieściej*, przekład Macieja Wirzbięty z 1575 wydał S. Tomkowicz, Kraków 1891, Biblioteka Pisarzów Polskich nr 14. Zob. s. 14: *O ślachetności i zacności pogłowia niewieściego rozprawa śliczna a podziwienia godna.*

swojego nazwania przyciągnął zaciekawienie czytelnika tym, o czym mu poniżej chcę opowiedzieć.
Podniety do tego, żeby w końcu tę opowieść przyodziać w słowa, zrodziła trojaka przyczyna:
1) Dobrze ponad trzydzieści lat pracuję pod światłym przywództwem Prof. Stanisława Urbańczyka w topniejącym w miarę upływu czasu zespole, który opracowuje i wydaje na światłość dzienną *Słownik staropolski*, dzięki czemu obcowanie na co dzień ze średniowiecznymi zabytkami i rozsupływanie ich tajemnic jest dla mnie chlebem powszednim. Na użytek poniższego tekstu, jak się to okaże podczas jego lektury, ważna będzie informacja, że dla *Słownika* opracowałem ostatnimi laty dwa największe, co się choćby samej ilości materiału przykładowego tyczy, staropolskie przyimki: *w(e)* i *z(e)*, które to zajęcie oprócz znoju i mozołu przyniosło mi satysfakcję z uświadomienia sobie pewnych spraw, które wcześniej ani dla mnie, ani dla moich współtowarzyszy pracy bynajmniej nie były oczywiste.
2) Od dwudziestu kilku lat, z kilkuletnią w latach osiemdziesiątych przerwą na kroatyzowanie, przymierzam się do przygotowania pierwszej krytycznej edycji jednego z największych i najstarszych staropolskich zabytków, a mianowicie *Rozmyślania przemyskiego*. Na pierwszym etapie była to nieśmiała praca nad wstępną redakcją pełnego indeksu wyrazowego do tego zabytku, indeksu opartego na jedynym jego dawniejszym wydaniu Aleksandra Brücknera[2]. Później, już w latach dziewięćdziesiątych, gdy od dr. Felixa Kellera, działającego z upoważnienia Prof. Eckharda Weihera, wydawcy serii *Monumenta linguae Slavicae dialecti veteris*, nadeszła z Fryburga Bryzgowijskiego oferta, by wydać *Rozmyślanie* jako pierwszy w tej zasłużonej i prestiżowej serii pomnik staropolskiej literatury, wybił czas, by odpowiedzieć na tak miły uśmiech losu i zapomniawszy o bożym świecie oddać się z całą powagą i determinacją w wyłączną służbę filologii, czyli wszystkim tym transliteracjom, transkrypcjom, aparatom krytycznym i innym towarzyszącym takiej pracy przyjemnościom, z których, że są naprawdę przyjemnościami, zdaje sobie sprawę, niestety, coraz mniejsza liczba egzemplarzy pokolenia człowieczego. Trzeba więc było, nie bacząc na różnorakiej natury impedymenta i mając przed oczyma dokonane przez Stefana Vrtela-Wierczyńskiego fototypiczne wydanie jedynej zachowanej do na-

---

[2] *Rozmyślanie o żywocie Pana Jezusa*. Z rękopisu grecko-katol. kapituły przemyskiej wydał A. Brückner, Kraków 1907, Biblioteka Pisarzów Polskich nr 54.

szych czasów kopii *Rozmyślania*[3], sporządzić nasamprzód jego transliterację i nową, zgodną z wymogami, jakie stawia przed wydawcą filologia końca XX wieku, transkrypcję, opatrując obydwie stosownymi przypisami i komentarzami, zaczem na takiej podstawie zredagować nową wersję pełnego indeksu wyrazowego. Przed niejakim czasem wszystkie te czynności nie tylko zostały w zasadzie ukończone, ale nawet prawie gotów jest fryburski wydruk pierwszej połowy tekstu *Rozmyślania*. Pewną cząstką doświadczeń, jakich przy tej dłubaninie nabyłem, pragnę się z czytelnikiem tej rozprawy podzielić.

3) Przystępując do zreferowania sprawy, o której chcę tutaj opowiedzieć, winienem uprzedzić czytelnika, że wszyscy moi wielcy poprzednicy, którzy się ortografią staropolską zajmowali, czemu dali wyraz w osobnych syntetycznych ujęciach[4], o tym problemie, o którym poniżej, milczą. Czy uznali go za niegodny uwagi, czy nie dostrzegli, nie wiem. A właśnie jednej z właściwości staropolskiej ortografii i różnorakich a ważnych konsekwencji tej właściwości tyczyć będzie moja opowieść. Dopiero znamienici autorzy obowiązujących do dziś, acz wydanych ponad czterdzieści lat temu *Zasad wydawania tekstów staropolskich*, najkompetentniejsze i najbardziej doborowe tamtymi laty grono polskich językoznawców i edytorów, wpośród innych przepisów wydawniczych dają i taki:

Jeżeli zabytek nie oznacza przyimka *k* oraz przyimków *s*, *z* i *w* przed wyrazami lub rdzeniami rozpoczynającymi się od *k*, *s*, *ś*, *sz*, *z*, *ź*, *ż*, *w*, uzupełniamy przyimek lub przedrostek

---

[3] *Rozmyślanie o żywocie Pana Jezusa tzw. przemyskie*. Podobizna rękopisu. Wydał i wstępem poprzedził S. Vrtel-Wierczyński, Warszawa 1952.

[4] A. Brückner *Grafika i ortografia*, w: *Encyklopedia polska*, t. 2, dz. 3: *Język polski i jego historia z uwzględnieniem innych języków na ziemiach polskich*, cz. I, Kraków 1915, s. 269–288; J. Łoś, *Pisownia polska w przeszłości i obecnie. Zagadnienia i wnioski*, Kraków 1917; S. Szober *Pisownia polska, jej historia, uzasadnienie i prawidła*, Warszawa 1917. [Przedruk w:] *Wybór pism* Warszawa 1959, s. 169–212; S. Urbańczyk *Rozwój ortografii polskiej*, „Język Polski" XXXV, 1955, s. 81–93; Z. Klemensiewicz *Historia języka polskiego*, Warszawa 1961, s. 95–104, wyd. II, Warszawa 1974, s. 91–99 (rozdział: *Staropolskie początki ortografii*); S. Rospond *Gramatyka historyczna języka polskiego*, Warszawa 1971, s. 40–55 (rozdziały: *Uwagi ogólne o piśmie i staropolskiej ortografii*; *Grafia niezłożona w XII–XIII w.*; *Grafia złożona w XIV–XV w.*; *Reformatorzy pisowni staropolskiej*; *Normalizacja polskiej pisowni przez drukarzy krakowskich*; *Wnioski ogólne*); tenże *O monografii pt. „Dzieje polskiej pisowni"*, „Język Polski" LIII, 1973, s. 172–181.

w nawiasach kątowych, np. *komv*, *szobǫ*, *wyezy*, *stǫpyl*, *wyaszanye* transkrybujemy: <*k*> *komu*, <*z*> *sobą*, <*w*> *wieży*, <*z*> *stąpił*, <*w*> *wiązanie*[5]

Przytoczona wskazówka dotyczy transkrypcji wydawnictw typu A, czyli ściśle naukowych i w tej samej postaci została powtórzona w odniesieniu do wydawnictw typu B, czyli popularnonaukowych[6]. Wcześniej, w rozdziale o transliteracji, używają autorzy pojęcia „upraszczanie w pisowni grup spółgłoskowych"[7], zaś później, w rozdziale o notach „opuszczanie (...) przyimków i przedrostków"[8], w obydwu wypadkach postulując zwracanie na tego typu pisownię uwagi w notach pod transliteracją. Dopiero w odniesieniu do wydawnictw typu C, czyli popularnych, pozwalają w transkrypcji bez żadnych zastrzeżeń uzupełniać brakujący (w domyśle) przyimek i przedrostek[9]. Czyli autorzy *Zasad wydawania* zauważają, że zdarza się w średniowiecznych rękopisach rozpoczynająca wyraz litera *k*, *s* (również połączenie *sz*) i *w*, która zawiera w sobie coś więcej aniżeli sam początek wyrazu, a mianowicie, że zawiera ona również przyimek lub przedrostek. Po długich wahaniach i deliberacjach, jakiem nad transkrypcją *Rozmyślania przemyskiego* przebył, postanowiłem się jednak o owo „nie oznacza" i „uzupełniamy (...) w nawiasach kątowych" z autorami *Zasad wydawania* wadzić i, uprzedzając konkluzję, próby dowodu, że nie może nie oznaczać i że nie tylko w odniesieniu do wymienionych przez nich przyimków i przedrostków oznacza, podjąć polemikę z całą stanowczością i zuchwalstwem i bronić moich przekonań jej jak niepodległości.

Za pierwszą podporę w mojej próbie biorę sobie autora monumentalnej *Paleografii łacińskiej* (skoro nauka polska do dziś nie doczekała się opracowania paleografii polskiej) Władysława Semkowicza. Drugą część szóstego rozdziału pt. *Skracanie wyrazów (abrewiatury)* rozpoczynają takie dwa zdania:

Te same pobudki, które skłaniały dawnych pisarzy do sprzęgania sąsiednich liter i tworzenia tzw. ligatur, stanowiły też właściwy powód do skracania wyrazów: oszczędność miejsca i oszczędność czasu. Szczególnie pierwsza z tych przyczyn, spowodowana kosztownością

---

[5] K. Górski, W. Kuraszkiewicz, F. Pepłowski, S. Saski, W. Taszycki, S. Urbańczyk, S. Wierczyński, J. Woronczak *Zasady wydawania tekstów staropolskich. Projekt*, Wrocław 1955, s. 43.

[6] Tamże, s. 92.

[7] Tamże, s. 30.

[8] Tamże, s. 45.

[9] Tamże, s. 103–104.

i trudnością nabycia materiału, na którym pisano, zwłaszcza papirusu i pergaminu, stała się matką tzw. brachygrafii, czyli sztuki skracania wyrazów.

I nieco dalej:

Zwłaszcza brachygrafia znalazła w średniowieczu tak szerokie zastosowanie, że bez poznania zasad skracania wyrazów i bez dokładnej znajomości abrewiacyj, czyli sposobów skracania i znaków skróceniowych, nie podobna czytać poprawnie pisma średniowiecznego, a system abrewiacyjny stanowi jeden z najważniejszych rozdziałów paleografii średniowiecznej[10].

Zaczem dokonuje autor systematycznego omówienia trzech grup średniowiecznych abrewiatur, czyli skróceń za pomocą suspensji (zaznaczenie tylko początku wyrazu z odcięciem całej jego reszty), kontrakcji (takie skracanie wyrazu, w którym z jego środka wypuszczono jedną lub więcej liter, np. *pbr* = *presbiter*, *rdus* = *reverendus* itp.) i znaku o ściśle określonym znaczeniu (np. kreseczki lub łuczka nad wyrazem na oznaczenie liter *m* lub *n* itp.)[11]. Jako współwydawca krytycznej edycji *Kazań świętokrzyskich* pod koniec tego rozdziału poświęca Semkowicz trochę uwagi abrewiacjom w tekstach polskich i niemieckich, głównie właśnie w *Kazaniach świętokrzyskich*, zwracając uwagę, że w późniejszych średniowiecznych tekstach polskich abrewiacja jest bez porównania uboższa[12].
Oszczędność miejsca, kosztowność i trudność nabycia materiału do pisania, sztuka skracania wyrazów – dlaczego miałbym nie wykorzystać tak kuszących ofert, sformułowanych przez najwytrawniejszego polskiego paleografa, jako wyjaśnienie przyczyn, dla których staropolski pisarz, pisząc *szopǫ*, *wyezy*, *stǫpyl* na oznaczenie *z sobą*, *w wieży*, *zstąpił*, może upraszcza grupy spółgłoskowe (nie fonetyka wszelako będzie tutaj przedmiotem moich dociekań), ale niekoniecznie opuszcza cokolwiek? Jedynie najekonomiczniej jak można gospodaruje piórem, inkaustem i pergaminem czy papierem, po prostu: tak kraje, jak materii staje. Jeśli, pozostając przy wskazanych przez autorów *Zasad wydawania* nagłosach, widzę, że kopista *Rozmyślania* 120 razy pisze *stolcza*, *svey pvscze* ('z stolca, z szwej puszcze' 43 razy), *zvolyenykow*, *zyemye*, *zebra* ('z zwolenikow, z ziemie, z żebra' 13 razy) i *sobą* ('z sobą' 57 razy), *zlem dvchem*, *zrzyebyeczyem*, *zydy* ('z złem duchem, z źrzebięciem, z Żydy' 7 razy), ponadto 2 razy *szyedmyora* ('z siedmiora') *chleba* i 3

[10] W. Semkowicz *Paleografia łacińska*, Kraków 1951, s. 447–448.
[11] Tamże, s. 463–473.
[12] Tamże, s. 473–477.

razy *szvemy* ('z swemi') *zvolenyky* i gdy zauważę, że – zatrzymując się przykładowo przy zapisach narzędnika zaimka *sobą* przez dwa *s* na początku: *ssobą*, *ssoba* – na 21 tych podwójnych *ss-* ponad połowa z nich (11), czyli jakby zapisem znamionującym przyimek *z*, oznacza „gołe" 'sobą', to śmiele rzec mogę, że za pisownią przyimka *z* w pozycji przed nagłosowym *s*, *ś*, *sz*, *z*, *ź*, *ż* przy pomocy pojedynczego *s* lub *z* stoi norma, która stanowi, że oznacza ono zarówno przyimek, jak i nagłos następnego wyrazu. Gotów jestem z całą cierpliwością, na jaką mnie stać, czekać na udeptanej ziemi każdego, który by się temu stwierdzeniu ośmielał sprzeciwiać. Co więcej: jak mnie pouczyły zapisy *ssobą*, nawet to podwójne *ss*, czyli jakby zawierające niejaką nadwyżkę, będącą kiedy indziej osobnym zapisem przyimka, częściej oznacza bezprzyimkowy narzędnik. A więc, gdy kilkadziesiąt razy ten przyimek jest dodatkowym *s* zapisany (*ssynagogy*, *ssmyerczy*, *ssyemye*, *ssobą*, wyjątkowo *ss synagogy*, *ss Szyrussem*), wartość dowodowa takich zapisów jest jak gdyby zapisami *ssobą* oznaczającymi 'sobą' umniejszona. Jeśli, idąc dalej, u tegoż kopisty znajduję 89 zapisów typu *vyedrze*, *wass*, *vyeszyelye*, *waschą* (podkreślam mimowolnie lwią przewagę litery *v* nad literą *w*) oznaczających 'w wiedrze, w was, w wiesiele, w waszę', natomiast zapisów typu *vvyerze*, *w vasz*, *v vyesz*, *w vyno* oznaczających 'w wierze, w was, w wieś, w wino' tylko 19, to bardzo zniekształcałbym morał, jaki z tej proporcji wynika, gdybym orzekł, że w tych pierwszych – wszyscy widzą, jak licznych – kopista cokolwiek opuścił. Niczego nie opuścił, tylko, podobnie jak poprzednio, literą *v* lub *w* na początku wyrazu zapisał nie tylko ten początek, lecz również poprzedzający go przyimek *w*.

Zgadzam się z autorami *Zasad wydawania*, że wydając krytycznie staropolski zabytek należy w notach pod transliteracją zwrócić w każdym wypadku uwagę na tego typu pisownię; natomiast inaczej niż oni uważam, że to zwrócenie uwagi w zupełności wystarczy i że w transkrypcji mogę śmiało pisać bez żadnych nawiasów kątowych *z sobą*, *w wiedrze*, *w wiesiele* itd. Myślę, że pokazane wyżej proporcje liczbowe w pełni mnie do tego uprawniają i że setki nawiasów kątowych oznaczających przedrostki i przyimki *z(-)* i *w(-)*, od jakich się, sporządzana zgodnie z *Zasadami wydawania*, roiła na minionym etapie moja transkrypcja *Rozmyślania*, powodowały, że była ona bez ważniejszej potrzeby mniej czytelna i mniej przyjemna dla oka, aniżeli jest obecna. I proszę obecnej nie zarzucać, że bez tych nawiasów jest ona na bakier z wymogami naukowości; żeby wilk nauki był syty, naukowiec dla swoich potrzeb ma w sąsiedniej szpalcie transliterację, a u dołu stosowny przypis, tak że nie ma nawet cienia powodów do uskarżania się, że mu czegoś nie-

dostaje albo że naukowości gotowa spaść korona z głowy. Natomiast, gdyby się szczęśliwym trafunkiem zdarzył zwykły czytelnik, nie naukowiec, i tak wystarczającą barierą będą mu w lekturze pozostałe nawiasy, nie tylko kątowe, bez których uczciwa transkrypcja obyć się nie może; ale niech mu na nich będzie dosyć i niech mu niekonieczne nawiasy lektury nie uprzykrzają.

Jeśli już wspomniałem uprzednio przyimek *w*, może nie od rzeczy będzie przyjrzeć się bliżej takim kilku zapisom:

1) *vroczywschy szyą do / domv nazareth* (redeunt Nazareth) 14/12–13[13], co Brückner transkrybuje *do domu Nazaret*. Czy słusznie? Myślę, że każdy syntaktyk, któremu przyszłoby określić funkcję składniową tego *Nazaret* w przytoczonym zdaniu, połamałby sobie zęby. Miejscownik – a niczym innym *Nazaret* tu być nie może – bezprzyimkowy? O niczym takim polszczyzna, wyjąwszy archaizmy na określenie czasu typu *zimie* czy *lecie*, jako żywo nie słyszała.

Jeżeli natomiast uznam, że końcowe *-v* w poprzedzającym Nazaret *domv* oznacza zarówno końcówkę *domu*, jak i przyimek *w*, którego oczekiwaliśmy dla *Nazaret*, wszystko w tym zdaniu staje się jasne i nie nastręczające kłopotów. Wątpiącego mogę zapewnić, że spośród wszystkich pozostałych 28 przykładów użycia nazwy *Nazaret* zarówno w miejscowniku, jak i w dopełniaczu, które wystąpiły w *Rozmyślaniu*, żaden nie pojawił się bez przyimka: zawsze mamy *w Nazarecie* lub *w Nazaret*, *z* czy *do Nazareta* lub *z* czy *do Nazaret*.

2) *thy slo/va y rozmayte dzyevycza marya płaczączy / narzekala* 741/4–6, co Brückner transkrybuje (a i ja do niedawna za nim) *ty słowa... narzekała*. Niby wszystko w porządku, ale tylko do czasu, dopóki sobie nie postawimy pytania, co tutaj znaczy *narzekać*. Dalszy kontekst, gdzie następuje cytat z *Lamentacji Jeremiasza*: *narzekający płakała* (plorans ploravit Thren 1,2) *w nocy*, pokazuje, że to samo, co naj-

---

[13] Ponieważ natura tej rozprawy tego wymaga, tu i we wszystkich następnych przytoczeniach cytuję przykłady z *Rozmyślania* w transliteracji. Kreska w obrębie cytatu oznacza granicę wersu, poczem w nawiasie, tam gdzie to jest potrzebne i gdy podstawa łacińska polskiego przekładu istnieje, daję łacinę (jedynie, gdy jest to tekst Biblii, lokalizując go ściśle z zachowaniem takich skrótów, jakie na oznaczenie poszczególnych ksiąg stosuje *Słownik staropolski*) i transkrypcję Brücknera (oznaczając ją skrótem Br); na końcu cytatu pierwsza cyfra oznacza stronę rękopisu, następna (następne) numer wersu (wersów). Wielokropek w cytacie, jeśli go używam, jest moim opuszczeniem tekstu nieprzydatnego w egzemplifikacji omawianego problemu. Gwiazdka przed wyrazem oznacza 'tak w rękopisie'. Nawias klamrowy oznacza litery lub wyrazy, które należy usunąć, nawias kątowy oznacza moje uzupełnienie tekstu. Wszędzie tam, gdzie to nie jest konieczne, przytaczam dla ułatwienia lektury tekst *Rozmyślania* we własnej transkrypcji.

częściej w staropolszczyźnie, czyli 'skarżyć się żałośnie, płaczliwie, lamentować'[14]. Ale wtedy zaskakuje i dziwi rekcja: *narzekać słowa*. Żaden z pozostałych 9 przykładów *narzekać* w *Rozmyślaniu* rekcji nie ma, podobnie nie zaświadcza takiej ani *Słownik staropolski*, ani *Słownik polszczyzny XVI wieku*. Ale w bogatym (468 przykładów) materiale tego drugiego słownika odnotowuje Danuta Jarzębska, autorka hasła *narzekać*, zwrot *narzekać w te słowa, słowy*[15] (85 przykładów; szkoda, że żadnego z nich nie przytacza; poza tym wymieniając je łącznie powoduje, że nie wiadomo, ile razy XVI-wieczni autorzy użyli zwrotu *narzekać w te słowa*, a ile *narzekać słowy*), czym wskazuje drogę poszukiwań. Więc szukajmy. Poprzedza przytoczone zdanie tekst: *ktoremusch vy / dayeczye mąką trudnych byczov* 741/3–4. Jeśli, podobnie jak to uczyniłem poprzednio, pożyczę sobie końcowego *-v* z zapisu *byczov*, odnajdę przyimek *w*: *w ty słowa* i wtedy nic nie będzie mnie dziwiło ani zaskakiwało[16].

3) *bo pogrzechv / yaczey prze ymyenye tego svyata czy/nymy* (Br: *bo po grzechu [w]ięcej... czynimy*) *nyzly przezakon albo przezba/vyenye* 585/9–12. Dwa poprzednie przykłady pouczyły mnie, że tu Brückner ma jak najsłuszniejszą rację, uzupełniając zapis *yaczey* o początkowe *w* (w jego wydaniu nawias klamrowy oznacza uzupełnienie wydawcy, czyli to, co dzisiaj ujmujemy w nawias kątowy), dzięki czemu uzyskuje jedynie trafne *[w]ięcej*. W mojej transkrypcji *więcej* będzie bez żadnych nawiasów, jakoż zgodnie z tym, o czym już była mowa i wielekroć jeszcze będzie, za początkowe *w-* w przysłówku *więcej* uważam równocześnie końcowe *-v* w zapisie wyrażenia przyimkowego *po grzechu* 'niestety, na nieszczęście'. Jeżeli mówię: trafne, mam na myśli to, że spójnik *niżli*, który się później w tym zdaniu pojawia, jest nieodłącznie związany, wręcz zależny od wcześniejszego stopnia wyższego przymiotnika lub przysłówka, a więc tu od przysłówka

---

[14] Zob. *Słownik staropolski*, t. V, Wrocław 1965–1969, s. 95; *Słownik polszczyzny XVI wieku*, t. XVI, Wrocław 1985, s. 205–209.

[15] *Słownik polszczyzny XVI wieku*, t. XVI, Wrocław 1985, s. 206–207.

[16] Pierwszej osoby liczby pojedynczej pod koniec tego akapitu użyłem bezprawnie. Dlatego niech będzie dobry na tym miejscu przyjąć moje podziękowania P. Tomasz Mika z Poznania, przygotowujący pod kierunkiem Prof. Zdzisławy Krążyńskiej rozprawę doktorską o grupie imiennej w *Rozmyślaniu przemyskim*. To on, a nie ja, wpadł na to, że musi się w omawianym zdaniu znaleźć przyimek i to on go znalazł. To dzięki niemu omawiane zdanie ujrzało światło dzienne we właściwej transkrypcji (zob. *Cały świat nie pomieściłby ksiąg. Staropolskie opowieści i przekazy apokryficzne*. Wydali W. R. Rzepka i W. Wydra, wstęp napisała M. Adamczyk, Warszawa-Poznań 1996, s. 207). Proszę sobie zapamiętać dobrze to nazwisko; jeszcze o nim usłyszycie.

stopnia wyższego *więcej* (od *wiele*). Po co piszę o takiej oczywistości? Otóż po to, że najnieoczekiwaniej w świecie, z właściwą sobie częstokroć przesadną ostrożnością, *Słownik staropolski*[17] *na podstawie tego zapisu yaczey* tworzy, na szczęście opatrzone pytajnikiem na znak wątpliwości, hasło *jacej*, znaczące 'raczej'. Nie mam zielonego pojęcia, co pozwoliło taki twór powołać do bytu, skoro nie zna go żaden inny słownik, którego autorytetem można by je podeprzeć i z żadnym innym podobnie brzmiącym wyrazem nie da się sensownie powiązać, tak że myślę, iż najwyższa pora, by je z powrotem w otchłań niebytu strącić[18].

4) W poniższym zdaniu nie mamy do czynienia z przyimkiem *w*, ale pułapka, jaka tu na nas czyha, jest podobnej jak w dwóch poprzednich przykładach natury. Zostało ono zapisane tak: *Bo to lezy vgrzesche daye pomno/zenye grzechom alboz kto malych / grzechov czeka vpadnye vyąthsche* 690/12–14, co Brückner transkrybuje: *Bo to (!) leży wgrzesze, daje pomnożenie grzechom, albo kto małych grzechow czeka (!) wpadnie [w] więtsze*. Wykrzyknikami opatrzył Brückner dwie lekcje: *to* i *czeka*. O tym, że pierwszą jak najniesłuszniej, wiadomo od dość dawna[19]; zaskakuje, że go, wydawcę *Rozmyślania*, ona dziwiła, skoro z takim samym *to* oznaczającym 'kto' miał w tekście jeszcze dwa razy do czynienia i za każdym razem postąpił odmiennie: za pierwszym transkrybuje *to* bez żadnych zastrzeżeń (316/11), za drugim uzupełnia *[k]to* (758/2). Jeśli chodzi o *czeka*, słusznie, że go dziwiło, jako że żadne ze staropolskich znaczeń tego czasownika – *Słownik staropolski* zarejestrował dwa[20], *Słownik polszczyzny XVI wieku* pięć[21] – nie pozwala się użyć zadowalająco, by zdanie to uzyskało właściwy sens. Wielka szkoda, że nie znam dotąd jego pierwowzoru

---

[17] Zob. *Słownik staropolski*, t. III, Wrocław 1960–1962, s. 481. Proponowana przez *Słownik* ewentualna poprawka na *jacy* też nie wchodzi w rachubę, bo *jacy* mogło być albo partykułą albo spójnikiem, czym w tym zdaniu za żadne skarby być nie może.

[18] Nie jedyne to niesłuszne *hapaks legomenon* z *Rozmyślania przemyskiego* w *Słowniku staropolskim*: podobny los, czyli unicestwienie, czeka – żeby wymienić pierwsze z kraja, jakie mi się w tej chwili przypominają – *nawidzieć* (*Słownik staropolski*, t. V, s. 124) czy *poślutny* (?) (*Słownik staropolski*, t. VI, s. 471).

[19] J. Bal *Nagłosowa grupa spółgłoskowa zaimków „kto", „który", „którędy" itp. w dialektach i historii języka polskiego*, „Zeszyty Naukowe UJ" LX, „Prace językoznawcze", z. 5, Kraków 1963, s. 163–224. Omawiane przykłady na s. 195.

[20] *Słownik staropolski*, t. I, Warszawa 1953–1955, s. 361–362. Jaka szkoda, że zdrzemnął się na chwilę dobry Homer, wskutek czego omawiany przykład znalazł się nieopatrznie wśród dokumentacji znaczenia 'czekać, exspectare, manere'.

[21] *Słownik polszczyzny XVI wieku*, t. IV, Wrocław 1969, s. 117–123.

łacińskiego, który krom wszego wątpienia istnieć musi, ale zarazem wielkie szczęście, że znalazłem jego inny przekład w odpisie *Sprawy chędogiej* z 1544 roku: *bo jen przebywa i ustawiczen jest w grzechu, czyni rozmnożenie grzechow, a też ktorzy [się] małych grzechow nie ostrzegają sie, w wielgie upadają*[22]. Zdanie zrozumiałe i jasne jak słońce i nie pozwalające wątpić, że trzeba dla rozmyślaniowego *czekać* znaleźć właściwy odpowiednik *ostrzegać się*, na który wskazuje *Sprawa chędoga*. XVI-wieczne *ostrzegać się* znaczy przede wszystkim 'wystrzegać się czegoś'[23] i wystarczy, patrząc na zapis *czeka*, sięgnąć po trzecie znaczenie staropolskiego *uciekać* 'unikać, stronić'[24], żeby pułapki uniknąć. Oczywiście: nie *czeka*, lecz *ucieka*, bo przedrostek *u-* ukrył się w końcówce poprzedniego wyrazu *grzechov*, zaś brak oznaczenia miękkości *cz* za pomocą *y*, będący odchyleniem od normy, jaka w późnej kopii *Romyślania* panuje, jest jeszcze jednym świadectwem, że kopista przeliterował tutaj zapis z o wiele starszego oryginału, gdzie widocznie już wcześniej zostało zagubione przeczenie przed *ucieka*, bez którego myśl zawarta w tym zdaniu została wypaczona i które, jak poucza *Sprawa chędoga*, powinno brzmieć: *kto małych grzechow <nie> ucieka, upadnie w więtsze*[25]. Tego rodzaju uchybień, w obydwie zresztą strony: czy to z brakującym *nie*, czy też z *nie* zbędnym, jest w *Rozmyślaniu* więcej.

To były przykłady pojedyncze, sporadyczne, w których dwa razy udało się znaleźć nie dostrzeżony dotąd przyimek *w*, raz początek wyrazu, a raz przedrostek *u-*, dzięki czemu zdania, w których zostały one użyte, przestały kuleć i stały się poprawnymi. Nim do innych pojedynczych przejdę, żeby w podobny sposób próbować przywracać im właściwy sens, warto może tu i teraz podkreślić, że ani razu się nie zdarzyło, by przedrostek stopnia najwyższego *na-* przymiotników nie został przez kopistę nie zaoszczędzony w tych wszystkich przypadkach, gdy przymiotnik rozpoczyna się od nagłosowego *na-*, niezależnie od tego, czym

---

[22] *Sprawa chędoga o męce Pana Chrystusowej i Ewangelia Nikodema*. Z rękopisu wydał S. Vrtel-Wierczyński, Poznań 1933, s. 51. Transkrypcja moja.

[23] *Słownik polszczyzny XVI wieku*, t. XXII, Wrocław 1994, s. 237.

[24] *Słownik staropolski*, t. IX, Wrocław 1982–1987, s. 287.

[25] Za zwrócenie mi uwagi na ten brak przeczenia niech przyjmie moje wyrazy wdzięczności p. Zofia Wanicowa, która w dyskusji nad wstępną wersją analizy tego zdania, wygłoszoną na posiedzeniu naukowym w Pracowni Języka Staropolskiego, bystrze dostrzegła to, co ja przeoczyłem. Dzięki niej przedstawiona tu interpretacja, mam nadzieję, nie będzie budzić wątpliwości.

ono jest: czy przedrostkiem *na-*, czy początkiem przedrostka *nad-*. Mamy więc bez wyjątku:
1) *vydzyala szye wschech *nasz/myernyerscha y naboznyeyscha* (Br: *nabożniejsza*) 18/1–2;
2) *O pravyvschy ya* (sc. dziewicę Maryją) *anna y zyoach/ymem odzyenym yako naczystschym y nado/bnyeyschym* (Br: *nadobniejszym*) *mogly* 15/11–13;
3) *vpevnyamy czye yze/cz nyeyest tvoy syn *nadobnyeyschych* (Br: *nadobniejszy*) */ vschech synov czlovyeczych* 746/17–19;
4) *chleb nasz / nadprzyrodzony day nam dzyszyą tho / yest yesu krista ktory yest nadprzyrodzenszy dvszą* (błędnie zam. *czvsz*) *nade wschytko przy/rodzenye* (id est Christum, qui est supersubstantialis, id est super omnes substantias, Br: *ktory jest nadprzyrodzeńszy duszą nadewszytko przyrodzenie*) 277/13–17;
5) *Tedy v/yącz zesromem albo zesromotha szye/dzyesch na nysschym myesczv* (et tunc incipias cum rubore novissimum locum tenere Luc 14, 9, Br: *siędziesz nanisszym miescu*) 381/5–7.
Za tym, że w pierwszych dwóch przykładach za zapisami *naboznyeyscha* i *nadobnyeyschym* nie może się nie kryć nic innego niż *nanabożniejsza* i *nanadobniejszym*, świadczą dowodnie towarzyszące im obok *naśmierniejsza* (cóż, że z niewielkim i łatwo się tłumaczącym błędem literowym w środku wyrazu?) i *naczystszym*. Czy ktokolwiek ośmieliłby się zaprzeczać temu, że *naśmierniejsza* i *naczystszym* są formami stopnia najwyższego od przymiotników *śmierny* i *czysty*? Nikt, i dlatego nie może się też sprzeciwiać, że nie ma tutaj obowiązkowego *na-*, bez którego stopień najwyższy przymiotników *nadobny* i *nabożny*, podobnie jak wszystkich innych staropolskich przymiotników, jest niemożliwy. Podobnie w trzecim przykładzie: panie mieszczki upewniają dziewicę Maryją, że ten skarady i trędowatego oblicza, którego widziały wiedzionego do Piłata, nie może być jej synem, *nanadobniejszym wszech synow człowieczych*. Skąd tyle stanowczości w moich zapewnieniach? Ano stąd, że nadziwować się nie mogę i własnym oczom nie wierzę, gdy czytam w *Słowniku staropolskim* katalogi form przymiotników *nabożny* i *nadobny*[26], a w nich jak wół stoi napisane, że omawiane przykłady: *nabożniejsza* i *nadobniejszym* (trzeci przykład, z błędem w zapisie końcówki, zgodnie z panującymi w *Słowniku* zasadami redakcyjnymi, do katalogu form nie wszedł) są formami stopnia najwyższego. Oprócz nich są w haśle *nabożny* jeszcze dwa inne przykłady takichż form stopnia

[26] *Słownik staropolski*, t. V, Wrocław 1965–1969, s. 18–19 i 29–30.

najwyższego: *nabożniejsze* z PF III 289 i *nabożniejsza* (glosa do devotissima!) z SKJ V 278[27]. Czy znajdzie się ktoś, kto by mi dowiódł, że formy *czystszy*, *śmierniejszy* itp. itd. mogłyby być formami stopnia najwyższego? Jakim więc prawem *nabożniejsza* i *nadobnieszym* są? O tym, że ich zapisom trzeba się uważniej, niż to uczynił *Słownik staropolski*, przyjrzeć, pokazałem dostatecznie jasno; z czego morał płynie, że w corrigendach na końcu *Słownika* trzeba się będzie z popełnionych potknięć wycofać. Zgodnie z takim samym, jak poprzednio, rozumowaniem w przykładzie czwartym za zapisem *nadprzyrodzenszy* kryje się stopień najwyższy *nanadprzyrodzeńszy*; sens całego zdania wyraźnie go sugeruje. Nie powinno dziwić, że choć to z pochodzenia imiesłów, zachowuje się jak przymiotnik i przybiera postać stopnia najwyższego: tego typu przykłady są polszczyźnie od dawna znane (por. *najukrytszy*, *najukochańszy*)[28]. Trochę inaczej ma się rzecz z ostatnim przykładem, gdzie oddzielnie zapisane *na* sugeruje przyimek *na* i na pewno nim jest. Tyle że nie tylko nim (podobne wypadki dadzą się spotkać później, gdy przyjdzie się zająć przyimkiem *o*). Jak pokazuje superlativus w ewangelijnej postawie łacińskiej: *novissimum (locum)*, oczekujemy w polskim przekładzie również stopnia najwyższego. I znajdujemy jego przedrostek *na-* wcielony właśnie w zapis tak samo brzmiącego przyimka *na*: *na naniszszym (mieścu)*. *Słownik staropolski*[29] jak gdyby nadmierną wagę przywiązał do tego oddzielnego zapisu przyimka, wskutek czego uznał ten przykład za formę stopnia wyższego, nie zaprzątając sobie głowy łaciną (do jakiego stopnia ja się nią przejmuję, pokażę jeszcze niejednokrotnie).

Sporadycznie, bo raz jeden tylko, przytrafiło się kopiście w taki sam jak poprzednio sposób zawrzeć przyimek *po* w tytule rozdziału 44: *Czczyenye o stadlye dzyevycze marie / poczeczyv* (post conceptionem, Br: *[po] poczęciu*) *naschego zbavyenya* 57/16–17. Przyzna każdy dobrej woli, że „goły" miejscownik byłby tu niewyobrażalny i że pierwsza sylaba wyrazu *poczęciu* musi kryć go w swym łonie. Podobnie raz w ostatniej sylabie poprzedzającego miejscownika ukrył kopista (tłumacz?) zaimek *cie*: *nagotuyą / tobye myescze naktorem ze pothym / zyvoczye posządzą* (in quo te post vitam istam collocabo, Br: *potym żywocie [cię] posadzę*) 172/8–10. Wszystkie pozostałe 12 przykładów

---

[27] Skróty tu i później cytowanych źródeł staropolskich wedle *Słownika staropolskiego*, t. I, Warszawa 1953–1955, s. XIV–XXXI.

[28] Zob. J. Łoś *Gramatyka polska*, cz. II. *Słowotwórstwo*, Lwów 1925, s. 105.

[29] *Słownik staropolski*, t. V, Wrocław 1965–1969, s. 272–273.

czasownika *posadzić* w *Rozmyślaniu* mają bez wyjątku rekcję z biernikiem: *kogo*, *co*, ponadto zaimek *te* w podstawie łacińskiej nad wszelkie wątpienie dowodzi, że tego *cie* nie może tu nie być. Z analogiczną sytuacją, tyle że z zaimkiem *to*, mamy do czynienia w takim oto tekście: *Gescze by mogl py/tacz czemv Evanyelysta przyvo/dzy to slovo... / ktemu tez odpo/vyeda Crizostomus yze prze to slovo* (Br: *iże prze to słowo*) */ przyvodzy Evanyelysta aby vka/zal* 635/8–14. Nie dysponuję dotąd tekstem podstawy łacińskiej, którym mógłbym się podeprzeć, ale kontekst wyraźnie pokazuje, że zapis *prze to slovo* musi zawierać dwa *to*: *to słowo*, o którym wcześniej była mowa, i drugą połówkę spójnika *przeto* 'dlatego': *przeto przywodzi, aby ukazał* 'dlatego przytacza, żeby dowieść'. Użytym przed chwilą argumentem o obowiązkowej rekcji czasownika z biernikiem można się również posłużyć, chcąc właściwie zinterpretować tytuł rozdziału 40: *Czczyenye o tem yako dzyevycza maria / ...vesch/la wdom zachariascha A tesch o tem ya/ko Elzbyetha wyelmy laskavye przy/vytala yako swą szyestrzanką* (Br: *przywitała jako swą siestrzankę*) 51/24 – 52/1–4. Jak poucza pozostałe pięć przykładów z *Rozmyślania* i jedyne dwa inne z tekstów ciągłych, jakie notuje *Słownik staropolski* [30], można było w staropolszczyźnie tylko *przywitać kogoś*, a więc tu musi być ten ktoś. I jest, tyle że ukryty w zapisie przysłówka *jako* (*yako*), w którego pierwszej połowie należy widzieć zarówno pierwszą sylabę przysłówka, jak i biernik zaimka *ją*. Niech nas nie trapi, że zapisany bez ogonka na oznaczenie samogłoski nosowej, bo takich zapisów biernika *ją* jest w *Rozmyślaniu* ponad trzydzieści; mieszanie obu tych liter w obu funkcjach było u naszego kopisty nagminne. I dalej ten sam argument w odniesieniu do czasownika *porzucić* w następującym tekście: *bog vkazal ym / Vschytky dostatky yze szye mogly / navroczycz a to napyrvey vka/zal ym kyedy vzdzyerzal ych vz/rok yz go nyepoznaly vtore ysch / yednem slovem* (Br: *iż jednym słowem*) *porzvczyl na zye/mye* 634/24 – 635/1–6. Jeśli w pozostałych ośmiu przykładach *porzucić*, jakie wystąpiły w *Rozmyślaniu*, zawsze było *kogoś* lub *coś*, to i tu być musi. Na początku tekstu było dwakroć *ukazał im*, czyli *sługam żydowskim*. I tutaj jest oczekiwany biernik liczby mnogiej *je*, czyli sługi żydowskie, wcielony w zapis następnego *jednem (słowem)*. I jeszcze ten sam argument, użyty w odniesieniu do czasownika *zepchnąć*: *Odnyemylos-*

---

[30] *Słownik staropolski*, t. VII, Wrocław 1973–1977, s. 381. Autora hasła *przywitać* do tego stopnia niepokoił brak biernika w tym zdaniu, że po *przyvytala* dodaje od siebie w nawiasie: sc. dziewicę Maryją. (Informacja dla mniej obytych w lekturze *Słownika staropolskiego*: skrót sc. znaczy scilicet, czyli 'mianowicie, to znaczy').

czyw<*ych*> *zydow nathychmyast slo/vo poydzye yze by yesus* (Br: *iże by Jesus*) *zepchnąl* (*quod hunc*, sc. *puerum*, *Iesus praecipitaverit*) 125/19–20. Pozostałe pięć *zepchnąć* w *Rozmyślaniu* mają zawsze dopełnienie bliższe wyrażone biernikiem; tutaj ten biernik zawarł się w pierwszej sylabie zapisu *yesus*: *ye*, tzn. dziecię, o którego zepchnięcie ze skały oskarżali Jezusa Żydowie. Wolno podejrzewać, że tym sposobem zapisał je już tłumacz, mający przed sobą łacińskie *hunc*. Takie samo podejrzenie, graniczące z pewnością, wolno mi żywić wobec zapisu takiego zdania: *yako szye czczye vkro/lewskych kxyągach o onym po/pye Elyen svych dzyeczy nyeka/znyl* 630/18–21. Tutaj już Brückner został, by tak rzec przez sens tego zdania, zmuszony do jedynie słusznej jego transkrypcji: *o onym popie Eli, jen* (chodzi o kapłana Heli, znanego z pierwszych czterech rozdziałów I Księgi Królewskiej Starego Testamentu).

W szczególniejszy sposób na pierwszy rzut oka nieczytelny jest taki przykład: *vzryavschy tho / pylath barzo szye lyeknavschy y / począl yvz tayącz przeczyv yemv sve/go stolcza* (videns autem Pilatus, timor apprehendit eum et coepit exsurgere de sede sua, Br: *począł juz tayącz (!) przeciw jemu [z] swego stolca*) 757/11–14. Brückner, jak widać, z tajemniczym *tayącz* sobie nie poradził i pozostawił je w opatrzonej wykrzyknikiem transliteracji. W mojej transkrypcji do tej pory było *stajać*; początkowe *s-* pożyczyłem sobie z końca poprzedniego *yvz*. Wciąż mnie jednak niepokoił brak przedrostka: wszak w podstawie łacińskiej z Ewangelii Nikodema jest *exsurgere*. Dopiero doświadczenie nabyte podczas pisania tej rozprawy pouczyło mnie, żeby śmielej pożyczać: dlaczego tylko *-z*, a nie *-vz*? Więc pożyczam *-vz*, dzięki czemu osiągam jak najwłaściwszy staropolski odpowiednik łacińskiego *exsurgere*: *wstajać* 'wstawać na nogi'. W słuszności tej decyzji utwierdza mnie *Słownik staropolski* (t. X, s. 358), który w takim właśnie znaczeniu zamieszcza ten przykład, tyle że uzupełniony odredakcyjnym <*ws*>. Z powyższego, co napisałem, widać jasno, że tu akurat niczego się uzupełniać nie musi i że wystarczy jedynie umiejętnie gospodarować tym, co zostało napisane, ze znajomością forteli średniowiecznego pisarza. Nie jest wykluczone, że w oryginale, z którego została sporządzona kopia przemyska, nie było żadnego *yvz*, tylko że było po prostu *wstayacz*, które kopista sztucznie rozdzielił i z litery *w* zrobił *yv*; proszę bowiem zauważyć, że to *już* jest takie jakieś niekonkretne i znaczeniowo puste i że w podstawie łacińskiej żadnego *iam* nie ma.

W poniższym natomiast zdaniu jakbyśmy mieli z pozoru zagubienie przez kopistę początkowej sylaby czasownika *miłuje*; za takie je przynajmniej uznał Brückner, na co wskazuje jego transkrypcja: *Gen ma*

*kasn moyą a / *chovaya yą ten czy yest yen mye/lvye* (qui habet mandata mea et servat ea, ille est, qui diligit me Jo 14,21, Br: *jen ma kaźń moję a chowaję*[31] *ją, ten jest, jen mie [mi]luje*) 564/10–12. (W XVI-wiecznym przekładzie Opeca – OpecW 59r i OpecU 96v[32] – brzmi ono: *Kto ma przykazanie moje a chowa je, tenci jest, ktory mie miłuje*). Jednak i pokazane dotąd przykłady i te, o których jeszcze będzie mowa, upoważniają mnie do całkiem prawomocnego założenia, że w kończącym linijkę *mye* zawiera się nie tylko zaimek *mie*, ale też początek czasownika *miłuje* z pierwszą sylabą o rozszerzonej artykulacji i *e* w sąsiedztwie nosowego *m*: *miełuje*. *Słownik staropolski*, co prawda, w całej rodzinie wyrazów *miłości*, *miłować*, *miłego* żadnego przykładu na takie rozszerzenie artykulacji nie podaje[33] – co dziwi, skoro w *Słowniku polszczyzny XVI wieku*[34] podobnych nie brak: *miełosierdzie* 2 razy, *miełosierny* 4 razy, *miełosny* 1 raz, *miełościwy* 1 raz, *miełość* 33 razy, *miełośnica* 2 razy, *miełośniczek* 1 raz, *miełośnie* 1 raz, *miełośnik* 15 razy, *miełować* 16 razy, *miełowanie* 1 raz, *mieły* 41 razy, czyli wszystkich razem jest dobrze ponad setkę – ale takie zjawisko, znane również licznym gwarom, musiało się kiedyś zacząć. Dlaczego nie uznać, że omawiany przykład byłby jego najstarszym świadectwem? Albo w ostatecznym wypadku fonetyczną innowacją XVI-wiecznego kopisty? Reszta potym.

Wacław Twardzik

---

[31] Emendacji tej błędnej Brücknerowskiej lekcji dokonałem w artykule *O niedorzecznej walce nowego ze starym za mroków średniowiecza* (*Studia historycznojęzykowe* II, pod red. M. Kucały i W. R. Rzepki, Kraków 1996, s. 130).

[32] Skrótem OpecW oznaczam druk *Żywota Pana Jezu Krysta* Hieronima Wietora, skrótem OpecU druk Floriana Unglera w oficynie Jana Hallera, obydwa wydane w Krakowie w 1522 roku.

[33] Zob. *Słownik staropolski*, t. IV, Wrocław 1963–1965, s. 255–273.

[34] Zob. *Słownik polszczyzny XVI wieku*, t. XIV, Wrocław 1982, s. 168–266.

Przechadzki

Krzysztof Obremski

Erotyka jako materia barokowego konceptu

Maciej Kazimierz Sarbiewski w wykładzie *O poincie i dowcipie* teoretycznoliteracki wywód zilustrował epigramatem Margalisa o lwie Cezara, który, choć poddany drapieżnej naturze, jednak zajączki biegające przed jego paszczą pozostawił nietknięte:

Skąd się bierze łagodność w krwiożerczym potworze?
Co za dziw? Lew twój, panie, więc oszczędzać może.[1]

Barokowy koncept bynajmniej nie był „przerostem formy nad treścią" (formuła ta dyskwalifikuje polonistyczne kompetencje osoby ją wypowiadającej, wszak oddzielenie „treści" i „formy" oraz ich przeciwstawienie to czynność dowodząca, że integralność tekstu literackiego pozostaje czczym wyobrażeniem). Był natomiast wybitnym osiągnięciem dawnej teorii poezji i sztuki poetyckiej[2], swoistym „manifestem" no-

---

1 M. K. Sarbiewski *Wykłady poetyki*, Wrocław 1958, s. 6.

2 Co przekonywająco unaocznia jedna z nowszych polskich publikacji: D. Gostyńska *Retoryka iluzji. Koncept w poezji barokowej*, Warszawa 1991.

wego widzenia i rozumienia świata. Już barokowego: głębszego i bardziej dynamicznego niż w poprzedniej epoce. Jako epigramatyczna zagadka koncept prowadził od zdziwienia czytelnika niezwykłą myślą, przez intelektualne olśnienie, aż do radości wywołanej rozwiązaniem zagadki. Im trudniejsze zadanie postawione „dowcipowi" czytelnika, tym większa radość.

(O istocie nieporozumień zaciemniających i upraszczających epokę zgodnie postponowaną przez osoby zapatrzone w renesansowe czy oświeceniowe wzory estetyczne pewne wyobrażenie przynosi potoczne rozumienie słów o tym, że „Każdy święty ma swoje wykręty". Ich pierwotnym sensem bynajmniej nie było kwestionowanie prawości osób wyniesionych na ołtarze, ani tym bardziej piętnowanie jezuickiej kazuistyki. Natomiast w sposób wobec barokowej rzeźby niechętny określają jej odmienność: harmonijną statykę zastąpił dynamiczny ruch, wielorako piękny. Ruch zastygły w pozie może nie zawsze naturalnej. Jednakże postać nienaturalnie skręcona nie stawała się przez to kimś etycznie podejrzanym).

Wyobraźnia poety-konceptysty szczególnie kierowała się ku erotyce i religii, jedna i druga swą „naturą" przynosiły szczególną sposobność, by zaskoczyć czytelnika nową myślą, która uprzednio, to jest przed lekturą wiersza, była w jakiś sposób „niedorzeczna", teraz zaś, po zrozumieniu i rozwiązaniu epigramatycznej zagadki, zostaje zaakceptowana jako myśl odkrywcza, odsłaniająca to, co dotąd było niewyobrażalne. Mechanizm konceptu działał następująco: poeta określa „stan wyobraźni" czytelnika, następnie podważa ów „stan", tak iż czytelnik uznaje za trafną myśl dotąd przez siebie odrzucaną. Jeśli nie w powszechnym, to przynajmniej w dominującym wyobrażeniu *Ogrodu miłości* jest on miejscem sprzyjającym erotyce (ujmując rzecz wręcz stereotypowo: słońce, ptaszki, strumyk bądź fontanna, roślinność raczej śródziemnomorska niż środkowoeuropejska). Znamienne, że swój opis ogrodu nieszczęśliwej(!) miłości Jan Andrzej Morsztyn rozpoczął słowami „Nie zawsze...", czyli od zakwestionowania potocznych wyobrażeń. Na tym jednak zadanie poety się nie kończy, przeciwnie, pragnie on przekonać czytelnika o istnieniu ogrodu dotąd w jego wyobraźni nieobecnego. Wiersz staje się perswazją: sugestywność opisu ogrodu nieszczęśliwej miłości (chwasty, suche gałęzie, głóg...) zostaje wzmocniona i uwiarygodniona przez podmiot liryczny („Jam w tym ogrodzie przedniejszym kopaczem"). Doczytany do końca wiersz

unaocznił czytelnikowi ograniczoność jego wyobraźni, teraz jednak już bogatszej dzięki kunsztowi poety. Im myśl bardziej zaskakująca, tym trudniejsze zadanie przed poetą: doprowadzić czytelnika do akceptacji tego, co dotąd było dlań niewyobrażalne. By tego dokonać, trzeba czasem pokonać nawet zdrowy rozsądek. Na pytanie – „czyja niedola jest sroższa? galernika czy nieszczęśliwego kochanka? komu lżej? – nieboszczykowi złożonemu w trumnie czy stojącemu obok poecie o złamanym sercu?", konceptysta odpowiedział wbrew zdroworozsądkowej hierarchii wartości. Dziełem poety bynajmniej nie było tylko przekorne zakwestionowanie czytelniczych przekonań, ono bowiem dopiero stało się warunkiem wstępnym właściwego powołania konceptysty: sugestywnością sztuki obrazowania tak zawładnąć tymi wszystkimi, którzy przeczytają wiersz, by doprowadzić ich do stanu, w którym niejako wbrew samym sobie zaakceptują myśl dotąd przez się odrzucaną. Zaakceptują, zostaną bowiem urzeczeni logiką poetyckiego wywodu, w którym rola argumentów najczęściej przypadnie obrazom poetyckim. One właśnie unaoczniają, że srożej cierpi nieszczęśliwy kochanek niż galernik czy nawet nieboszczyk.

Owa logika poetyckiego wywodu była także zagadnieniem techniki poetyckiej, „ilustrującej" definicję pointy („Pointa jest to mowa, w której zachodzi zetknięcie się czegoś niezgodnego i zgodnego, czyli jest w słownym wypowiedzeniu zgodną niezgodnością lub niezgodną zgodnością")[3]. Dowodząc „wyższości" cierpień nieszczęśliwego kochanka, Morsztym unaocznił czytelnikowi, że w tym, co wspólne wszystkim trzem nieszczęśnikom, kryje się także „coś", co jednego z nich przeciwstawia pozostałym. Właśnie to „coś" niezgodnego w zgodnym przynosi odpowiedź na pytanie „czyja niedola jest sroższa?" („Wam ręka tylko, a mnie dusza mdleje", „Ty krwie, ja w sobie nie mam rumianości"). Jeśli miłość stała się nieszczęściem sroższym nawet niż galery czy zgon, to dlatego, że jej poetycki obraz okazał się dziełem sztuki retorycznej perswazji. Paradoksalnie: logika wywodu przyniosła antylogiczną konkluzję, niepodważalną w granicach świata przedstawionego.

Poeta-konceptysta burzył programowo zdroworozsądkowy obraz świata, podważał go jako wyobrażenie powierzchowne i upraszczające. Je-

---

[3] M. K. Sarbiewski *Wykłady poetyki*, s. 5.

go wyobraźnia wnikała w głąb rzeczy i zjawisk, by zaskoczyć tym, co dotąd było nie dostrzegane. Szczególnie poszukiwał ukrytych sprzeczności, wszak paradoksy i dysproporcje najtrafniej oddają naturę świata. Połączone siły wyobraźni wyzwolonej z „logicznej logiki" i wnikliwość spojrzenia wspólnie kształtowały nowy obraz świata. Czytelnicza akceptacja, poprzedzona zrozumieniem owego obrazu, stanowiła zwieńczenie dążeń konceptysty.

Głównym bodaj obszarem „penetracji" i „eksploatacji" poetów-konceptystów była miłość. Jej irracjonalna natura doskonale odpowiadała logice cudu. Czyż śnieżna kulka może parzyć? Może, jeśli przypadkowo trafiła w nieszczęśliwego kochanka, a została rzucona właśnie ręką kochanej, jednak nie świadomej uczuć podmiotu lirycznego kobiety. Argumentem rozstrzygającym o fizycznej prawdziwości parzącego śniegu stało się jego osobiste doświadczenie. Z takim argumentem nie sposób dyskutować, bowiem to właśnie poeta, stojąc ponad prawdą rzeczy, rozstrzygał o tym, co nią jest. Prawdę lirycznego doświadczenia możemy podważyć tylko pod tym warunkiem, że zarazem przekreślamy wszechwładność podmiotu wewnątrz świata przedstawionego.

Poeta-konceptysta bynajmniej nie poprzestał na odkrywaniu tego, co ukryte przed osobnikami pozbawionymi jego „dowcipu" (w dawnym znaczeniu tego słowa). Posługując się porównaniem i metaforą, tworzył nowe związki między rzeczami i zjawiskami. Jego poezja stała się trudną lekcją wyobraźni. Coż bowiem łączy ramiona cyrkla i kochanków, których Fortuna rozdzieliła, kierując ich w oddalone krainy? W czym są podobni? Trud konceptysty nie polegał na dokonaniu „dziwacznego" porównania. Owa „dziwaczność" to tylko bardzo wysoka poprzeczka, którą powinien przeskoczyć, mając wyłącznie jedną możliwość: przedstawić „dziwaczność" jako zaskakującą oczywistość. Podobnie jak ramiona cyrkla zawsze są ku sobie zwrócone, jakkolwiek byśmy nim nie kręcili, tak i oczy kochanków niezmiennie pozostają skierowane ku sobie. Swoimi wierszami (*Łaźnia*, *Oddana*, *Na rogi*) Jana Andrzej dowiódł, że siła erotycznych skojarzeń może tworzyć związki, zdawałoby się, niewyobrażalne. Bo czyż coś erotycznego może kryć się w postaci Samsona ginącego pod gruzami świątyni? W jaki sposób Atlas dźwigający kulę ziemską, zamiast budzić współczucie, służy wyrażeniu erotycznego pożądania? Nawet Mojżesz z rogami na czole prowadził Morsztyna do myśli o niewierności niebiańskich istot. Irracjonalna natura miłości sprawiła, że erotyka okazała się niejako

stworzona właśnie po to, by poeta-konceptysta znalazł w niej materię wyjątkowo sprzyjającą popisom „dowcipu". Zdrowy rozsądek i powszechne wyobrażenia zostały podważone i odrzucone, ich miejsce zajęła indywidualna prawda nieszczęśliwie zakochanego poety, poddanego paradoksalnym prawom miłości:

Bo cóż miłość? – jedno jest pigwą z wierzchu śliczną
I w cukrze arszenikiem, dręcząc ustawiczną
Brance swoje niewolą, co jej ręce dali.[4]

Inne prawa, acz podobnie paradoksalne, panowały w świecie „erotyki pobożnej"...

[4] S. Twardowski ze Skrzypny *Nadobna Paskwalina*, Wrocław 1980, s. 66.

Treść

Ryszard Nycz — Staropolskie atrakcje 1

Szkice

Agnieszka Fulińska — Renesansowa *aemulatio*: alegacja czy intertekstualność? 5

Krzysztof Mrowcewicz — Żółw, orzeł i łysa kalwińska głowa (W wileńskim kręgu poezji Daniela Naborowskiego) 17

Janusz S. Gruchała — Andrzeja Morsztyna gry z czytelnikiem (O pewnym typie wiersza enumeracyjnego)..... 29

Albert Gorzkowski — *Inexplicabili inflammatus ingenio.* Model portretu atopicznego w *Żywocie Grzegorza z Sanoka* Filipa Kallimacha 41

Radosław Grześkowiak — Poeta z logogryfu. *O Wizerunku złocistej przyjaźnią zdrady* Adama Korczyńskiego..... 51

Michał Rusinek — O relacjach tekstualnych w *Dii gentium* M. K. Sarbiewskiego 69

Roztrząsania i Rozbiory

Michał Paweł Markowski — Kolekcja: między autonomią i reprezentacją..... 89

Katarzyna Sybilska — „Barok odrzucony"..... 103

Zdzisław Libera — Oda przez wieki 119

Janusz S. Gruchała — O wydawcach warszawskich 124

Glosy

Wacław Twardzik — O uważniejszym aniżeli dotychmiast tekstu staropolskiego czytaniu i jakie z niego pożytki płyną rozprawa śliczna i podziwienia godna 131

Prezentacje

Elaine Showalter — Przedstawiając Ofelię: kobiety, szaleństwo i zadania krytyki feministycznej, przeł. K. Kujawska-Courtney, W. Ostrowski 147

Przechadzki

Krzysztof Obremski — Erotyka jako materia barokowego konceptu 169

Drodzy Czytelnicy!

W 1997 roku RUCH SA przyjmuje wpłaty na prenumeratę roczną **do końca 1997 roku.**

Naszym Przyjaciołom z WDN we Wrocławiu, którzy mimo powodzi wydrukowali ten zeszyt, serdecznie dziękujemy

Wydawnictwo IBL

Warunki prenumeraty

Wpłaty na prenumeratę przyjmują jednostki kolportażowe RUCH SA, właściwe dla miejsca zamieszkania lub siedziby prenumeratora. Wszelkich informacji związanych z prenumeratą tytułu udziela RUCH SA Oddział Krajowej Dystrybucji Prasy, ul. Towarowa, 28, Warszawa tel. 620-12-71 w. 2507, 2508 – od osób fizycznych, lub 624-28-92, 620-12-71 w. 2576 – od osób prawnych. Czasopismo „Teksty Drugie" rozprowadzane jest w prenumeracie rocznej. Cena prenumeraty za 5 zeszytów rocznika 1997 (w tym jeden podwójny) wynosi **43,00 PLN**. Cena prenumeraty ze zleceniem dostawy za granicę jest o 100% wyższa od krajowej i za rok 1997 wynosi **86,00 PLN**. Termin przyjmowania wpłat na prenumeratę krajową upływa z dniem 5 marca 1997 r. W związku z tym – z góry przepraszając za trudności – uprzejmie prosimy o pilne dokonanie wpłaty w/w sumy na konto:

Bank PBK SA XIII O/Warszawa, ul. Krucza 24/26

nr 11101053-16551-2700-1-67

z zaznaczeniem tytułu czasopisma, rocznika i ilości egzemplarzy.

Zlecenia na prenumeratę dewizową od osób zamieszkałych za granicą przyjmowane są od dowolnego numeru w danym roku kalendarzowym pod warunkiem otrzymania zamówienia lub dokonania wpłaty na 30 dni przed terminem realizacji. Dodatkowych informacji o warunkach prenumeraty i sposobie zamawiania udziela RUCH SA Oddział Krajowej Dystrybucji Prasy 00-956 Warszawa, ul. Towarowa 28, tel.: 620-10-19, 620-12-71 w. 2366. Cena prenumeraty rocznej za rok 1997 wynosi **21 USD** i koszty wysyłki pod wskazany w zamówieniu adres

– pocztą zwykłą – 7 UDS

– pocztą lotniczą (w zależności od miejsca zamieszkania Odbiorcy):

I strefa – Europa wraz z Rosją i Izraelem – 12 USD

II strefa – Ameryka Północna i Afryka – 16 USD

III strefa – Ameryka Południowa i Środkowa – 21 USD

IV strefa – Australia i Oceania – 26 USD

Wpłaty prosimy kierować na konto RUCH-u:

Bank PBK SA XIII O/Warszawa, ul. Krucza 24/26

nr 11101053-16551-2700-1-67

z zaznaczeniem tytułu czasopisma, rocznika i ilości egzemplarzy. W następnych latach RUCH SA prześle Państwu ofertę wraz z formularzem wpłaty.

Bieżące numery do nabycia w księgarniach naukowych na terenie całego kraju oraz w księgarniach:

Katowice	Księgarnia „Libella", Pl. Sejmu Śląskiego 1
Kraków	Aykwariat „Bibliofil", ul. Szpitalna19
	Księgarnia Akademicka, ul. Gołębia 18
	Księgarnia „Skarbnica", ul. Wiślna 3
Łódź	Łódzka Księgarnia Niezależna, ul. Piotrkowska 102
Poznań	„Bestseler", ul. Wrocławska 16
Wrocław	Księgarnia Towarzystwa Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Pl. Nankiera 15
Toruń	Księgarnia Promocyjna Index Book, Rynek Staromiejski 10
Warszawa	Główna Księgarnia Naukowa im. Bolesława Prusa, ul. Krakowskie Przedmieście 7

Dystrybucję czasopisma **„Teksty Drugie"** prowadzi Dom Księgarski Stowarzyszenia Wolnego Słowa, Warszawa, ul. Kolejowa 15/17, tel. 632-55-91. Bieżące i dawne numery można też kupować w Wydawnictwie IBL, Warszawa, Pałac Staszica, Nowy Świat 72, pok. 129, tel. (0-22) 826-21-78 lub 826-52-31 w. 280, 106, tel/fax (0-22) 826-99-45.

W NAJBLIŻSZYCH NUMERACH

Per-Årne Bodin
Miłosz a Rosja
Anna Czabanowska-Wróbel
Dzieci, pajace i lalki
Ewa Domańska
Pre-krytyka niewyrażalnego, czyli historyk w poszukiwaniu słowo-świata
Paweł Dybel
Nicowanie Lacana
Jan Hartman
Ostateczne rozstrzygnięcie wszystkich kwestii filozoficznych
Anna Legeżyńska
Jaka zmiana warty? Problem pokolenia we współczesnej literaturze
Aleksandr Lipatow
Obraz Polski i Polaków w sztuce radzieckiej
Chone Shmeruk
Frankistowskie powieści Isaaca Bashevisa Singera
Andrzej Szahaj
Granice anarchizmu interpretacyjnego
Slavoj Žižek
Patrząc z ukosa