

Antoni Czyż

"Theatrum mundi : ze studiów nad poezją staropolską", Jadwiga Kotarska, Gdańsk 1998 :[recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 90/3, 195-201

1999

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

III. R E C E N Z J E I P R Z E G L Ą D Y

Pamiętnik Literacki XC, 1999, z. 3
PL ISSN 0031-0514

Jadwiga Kotarska, *THEATRUM MUNDI. ZE STUDIÓW NAD POEZJĄ STAROPOLSKĄ*. Recenzent: Hanna Dziechcińska. Gdańsk 1998. Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, ss. 266.

Nowa książka Jadwigi Kotarskiej od razu przykuwa uwagę. Jej tytuł przywołuje motyw ogromnie częsty w literaturze i sztuce epok dawnych, zwłaszcza renesansu i baroku. Tytuł zapowiadałby monografię motywu. Podtytuł uściśla jednak, iż będzie to zbiór studiów, zapewne dotyczący też innych wątków. Studia zawarte w książce *Theatrum mundi* zostały już — poza jednym wyjątkiem — ogłoszone wcześniej drukiem, są więc znane czytelnikowi. Odnosi się to szczególnie do studium otwierającego tom, opatrzonego teraz podtytułem *Barokowe wersje toposu „theatrum mundi”* (w pierwodruku był to tytuł tekstu), ogłoszonego w „Gdańskich Zeszytach Humanistycznych”, a także — do bardzo ciekawej rozprawy *Problem dualizmu natury ludzkiej w poezji polskiego baroku*, drukowanej w roku 1993 w „Ogrodzie”. Prace te pozostawały jednak rozproszone. Wydane teraz na nowo („zmienione, skorygowane i uzupełnione”, jak czytamy w *Nocie bibliograficznej* <s. 257>) tworzą książkę spójną i cenną. Ujawniają określony styl myślenia o literaturze i kulturze.

Niewątpliwą słabością tomu jest brak komentarza autorskiego: wstępu lub posłowania, gdzie założenia warsztatowe i cele poznawcze podjętej pracy zostałyby choćby najzwięźlej przedstawione. Bodaj jedynym metakomentarzem autorki wobec własnej książki jest, cytowane wyżej, zdanie z *Noty bibliograficznej*. Dla czytelnika byłoby tego jednak zbyt mało; to nie wystarcza.

Pozostają same rozprawy. To one ujawniają, w końcu, ów — wyrazisty i spójny — styl pracy. Kotarską zajmuje obraz poetycki, zarówno jako fenomen, urzekający plastycznie i ukształtowany świadomie przez artystę, jak i — przejaw myślenia. Przedmiotem uwagi badaczki stały się zwłaszcza obrazy o dawnym rodowodzie, przez potomnych często przywoływane: ponawiane i przetwarzane. Zajmują autorkę toposy. Termin ten pojawia się w książce już od pierwszego studium o motywie „*theatrum mundi*”. Kotarska od razu dookreśla: chodzi o topos. Jak to pojmować, pokaże pierwsza rozprawa.

Motyw „teatru świata” należy do najważniejszych — a i (dosłownie) najbardziej dramatycznych w dziejach kultury Zachodu prób unaocznienia egzystencji. Odślania się tu kruchość i ułomność bytu ludzkiego, jego mroczna zależność od Bożej potęgi. Człowiek to marionetka, żalosny aktor na scenie życia. Tą sceną włada Bóg, *Deus ridens*, szyderczy i okrutny. Życie jak spektakl, świat jako dramat... Źródła motywu były antyczne, greckie: Heraklit, Demokryt, pisma Platona i Plotyna. Jego średniowieczne wersje były jednak chrześcijańskie: na sposób neoplatoński i dramatyczny. Świat jako teatr odślonił wtedy marność osoby ludzkiej. *Theatrum mundi* znaczyło *vanitas*.

Kotarska pokazuje prehistorię obrazu jako glebę dla jego świetnych późniejszych wcieleń: w renesansie i baroku. Temat *theatrum mundi* dobrze oddaje ich niepokoję. Podobnie dramatyczną i ciemną wizję spraw ludzkich ma zwłaszcza wiek XVII, kultura baroku. Powraca wówczas idea *vanitas*, myśl „o marności i przemijaniu wszystkiego” — jako właściwa forma ekspresji dla lęków egzystencjalnych, czego dowodzą niestrudzenie

badacze epoki¹. Ale ów lęk dał się odczuć już w kulturze odrodzenia. Kotarska trafnie wskazuje na arcydzieła renesansowe — fraszki *O żywocie ludzkim* Jana Kochanowskiego, *Pochwałę Głupoty* Erazma z Rotterdamu — jako wcielenia wizji *theatrum vitae humanae*, z motywem człowieka jako „Bożego igrzyska”, lecz też człowieka w masce, grającego swoje role wobec innych². Przywołany zostaje William Shakespeare: „Jego wcześniejsze dramaty (*Kupiec, Jak wam się podoba, Wieczór Trzech Króli*) obfitują w efektowne metafory, uwydatniające podobieństwo świata do teatru, ludzi do aktorów. Ale rzeczywistość świata nie jest w nich jeszcze sceną, jakkolwiek ją przypomina. Nawet *Hamlet* [...] nie reprezentuje jeszcze barokowej postaci toposu. Dopiero w późniejszych tragediach (*Król Lear, Makbet, Burza*) [*Burza* jest komedią — A. Cz.]” — dowodzi badaczka — Shakespeare „odsonił iluzoryczną naturę świata ludzkiego” oraz „spotęgował wrażenie teatralności, sztuczności, pozorów” (s. 12). Kotarska nie mówi tego najbardziej, jednak czyta autora *Otella* jako mistrza barokowego, jak to przed laty czyniła konsekwentnie Jadwiga Sokołowska, a czynią stale uczeni obcy: Christine Buci-Glucksmann czy — cytowany w omawianej tu książce — Frank Warnke³.

Wszystko to pozwalała zająć się innymi autorami okresu baroku. Pośród nich osobne miejsce ma Pedro Calderon, autor tragedii *Życie snem* i *auto sacramental* — słusznie przywołanego — *Wielki teatr świata*⁴. Kotarska wskazuje na szczególne znaczenie motywu dla epoki, kiedy „wizja *theatrum mundi* ogniskująca inne toposy, jak Fortuna, *Vanitas*, Śmierć, ogarniała *Sacrum* i *profanum*, odbijała antynomie teraźniejszości i wieczności, prawdy i pozorów”, dotykała „najogólniejszych pytań egzystencjalnych” (s. 13). Podobnie motywy „*Ubi sunt*” (opisany przez Stefanię Skwarczyńską) i „*Jedynę Księgi*” (który zbadał Dariusz Maleszyński) — ujawniają niepokoje myślowe XVII stulecia⁵.

Barok bowiem wypowiada problematykę egzystencjalną poprzez nagromadzone w jego arcydziełach — literackich, teatralnych, malarskich — obrazy znaczące. Książka Kotarskiej sięga tak od istoty, do rdzenia tamtej kultury. Była ona przepojona niezwykłą wrażliwością na obraz: wieloznaczny i wielowarstwowy. Rozkwit emblematyki (co ukazała monografia Janusza Pelca), dobrze znana szczególnie rola obrazu metaforycznego w teorii i praktyce poetyckiej (analizowały to Barbara Otwinowska i Dorota Gostyńska) lub formy teatralizacji obyczajów (badala je Hanna Dziechcińska, zresztą zawsze zwracały uwagę uczonych) — to ledwie cząstka

¹ Zob. J. K. Goliński, *Vanitas. O marności w literaturze i kulturze dawnej*. Warszawa 1996, s. 44. Zob. też D. Künstler-Langner, *Idea „vanitas”, jej tradycje i toposy w poezji polskiego baroku*. Toruń 1993, s. 105–126.

² Podobnie to rozpatruje w swej monografii K. Ziembka (*Jan Kochanowski jako poeta egzystencji. Prolegomena do interpretacji „Trenów”*. Warszawa 1994, s. 71–79). O temacie maski i fałszywej świadomości u Erazma zob. A. Czyż, *Poeta obłąkany. Tasso i inni*. W: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1997.

³ J. Sokołowska: *Spory o barok. W poszukiwaniu modelu epoki*. Warszawa 1971, s. 175–204; *Dwie nieskończoności. Szkice o literaturze barokowej Europy*. Warszawa 1978, s. 183–204. — Ch. Buci-Glucksmann, *Le Grand théâtre du monde*. [...] *Le théâtre baroque en mouvement, de Shakespeare à Calderon*. „Magazine Littéraire” (Paris) 1992, nr 300. — F. J. Warnke, *Versions of Baroque. European Literature in the Seventeenth Century*. Wyd. 2. New Haven and London 1975 — tu zwłaszcza pasjonujący rozdział *The World as Theatre*, z uwagami na temat Shakespeare’a i Calderona (Kotarska przywołuje pierwodruk tej książki, z roku 1972).

⁴ Zob. pierwszą edycję polską hiszpańskiego mistrza: P. Calderon de la Barca, *Autos sacramentales. Wielki teatr świata; Magia grzechu; Życie jest snem*. Wybrał, przełożył i opracował L. Biały. Wrocław 1997. BN II 227. (*Auto sacramental* o tytule *Życie jest snem* to utwór dramatyczny nietożsamy z tragedią autora tak zatytułowaną.)

⁵ S. Skwarczyńska, *Topos „Ubi sunt qui ante nos fuerant?” oraz styczne z nim formacje treściowo-formalne w poezji europejskiego kręgu kulturowego*. W: *W orbicie literatury — teatru — kultury naukowej*. Warszawa 1985. — D. C. Maleszyński, „*Jedyna Księga*”. *Z dziejów toposu w literaturze dawnej*. „Pamiętnik Literacki” 1982, z. 3/4.

zjawisk epoki znamienych dla owej wrażliwości wizualnej i symbolicznej zarazem⁶.

Badania z kręgu tematyki, analiza motywów przewodnich tej literatury, zgłębianie zatem „topiki barokowej” — stają się dobrym wprowadzeniem czy wprost kluczem do całej epoki⁷. W książce Kotarskiej przywoływani są Jean Rousset (jego monografia *La Littérature de l'âge baroque en France*) i Georges Poulet (według polskiego wyboru pism)⁸. Cytuje się rozprawę Janiny Abramowskiej, dla której jest topos „rezultatem petryfikacji tradycyjnego motywu, który zostaje trwale powiązany z pewnym znaczeniem”⁹. Dla Kotarskiej byłby więc właśnie motywem wędrownym, obrazem powtarzalnym, specyficznym znaczącym. Topos ujawnia „wyobrażenia wchodzące w obręb mitów” (s. 179 i 223). Staje się jednak dziełem poety: ekspresyjny artystycznie, perswazyjny retorycznie (zob. s. 190). Autora i odbiorcę łączy „wspólnota kodu topicznego” (s. 183): obaj podobnie pojmują obrazy. Czy są te obrazy „obiegową skamieliną” (s. 186), „w roli — jak mocno napisał Michał Głowiński — zabytku muzealnego, szacownego, ale i skostniałego świadectwa przeszłości”¹⁰? Kotarska przeczy: topos „nie był pozbawiony funkcji informacyjnej spełnianej wprost i pośrednio” (s. 186). Był ponawiany: niestrudzenie go aktualizowano. Zanim skostniał, odsłaniał życie... Toposy odnajdywane wśród tradycji literackiej, przetwarzane w arcydziełach poetów i pismach pomniejszych, kształtowane „od nowa”, żywe — zdają się ukazywać wprost ludzkie myślenie i doświadczanie bycia.

Zapewne, narzędzia do tego warsztatu ofiarował Ernst Robert Curtius, jego refleksja o retoryce antycznej i „topice” w niej jako „czymś w rodzaju składu podręcznego”, jego uwagi na temat „toposów” jako „obiegowych pojęć (*clichés*)”¹¹. W książce Kotarskiej nawet nie został on zresztą wspomniany. Mniej tu bowiem znaczy dyskusja warsztatowa, terminologiczna. Ważny jest użytek czyniony z narzędzi: pokazanie poezji, pojmowanie epok.

W kręgu tych inspiracji zostaje zarysowana w pierwszej rozprawie tomu panorama polskiej poezji barokowej: Mikołaj Sęp-Szarzyński (zwłaszcza sonety z jego *Rymów*), Maciej Kazimierz Sarbiewski (jako liryk), Hieronim Morsztyn (*Światowa Rozkosz*, inne utwory), Zbigniew Morsztyn (emblema 67), Wacław Potocki (*Człowiek igrzysko Boże* i inne fraszki), Józef Baka (*Uwaga nikczemności świata*), autorzy pomniejsi. Sposób ponowienia, przetworzenia motywu bywa różny: od analogii ledwie — u Sępa, po świetne, twórcze podjęcie tematu w *Emblematach* lub u Potockiego. Właśnie wielorakość i różnorodność wcieleń artystycznych dowodzą, jak bardzo topos „*theatrum mundi*” był dla baroku doniosły, unaoczniając niepokój egzystencjalny tamtej epoki.

⁶ J. Pelc, *Obraz — słowo — znak. Studium o emblematach w literaturze staropolskiej*. Wrocław 1973. — B. Otwinowska, „*Concors discordia*” Sarbiewskiego w teorii konceptyzmu. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4. — D. Gostyńska, *Retoryka iluzji. Koncept w poezji barokowej*. Warszawa 1991. — H. Dziechcińska, *Oglądanie i słuchanie w kulturze dawnej Polski*. Warszawa 1987.

⁷ O tej dziedzinie badań zob. E. Sarnowska-Temierusz, *W kręgu badań tematologicznych*. W zb.: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*. Red. H. Markiewicz i J. Sławiński. Kraków 1976.

⁸ Zob. przekład fragmentu książki J. Rousseta *Circé et le Paon* (Paris 1954): *Kirke, albo metamorfoza. O balecie dworskim*. Tłumaczyła T. Strzałkowska. Wstęp: K. Mrowcewicz. „Ogród” 1991, nr 3 (7). Kotarska sięga jednak wprost do oryginału. — G. Poulet, *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*. Wybór: J. Błoński i M. Głowiński. Przedmowa: J. Błoński. Warszawa 1977.

⁹ J. Abramowska, *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*. W: *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*. Poznań 1995, s. 14. Pierwodruk w: „Pamiętnik Literacki” 1982, z. 1/2 (w książce Abramowskiej błędna informacja w nocie bibliograficznej, z datą pierwodruku: 1986 — s. 387).

¹⁰ M. Głowiński, *Maska Dionizosa*. W: *Mity przebrane*. Kraków 1990, s. 6—7.

¹¹ E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Tłumaczył i opracował A. Borowski. Kraków 1997, s. 86 i 76—77.

Dalsze rozdziały książki pozostają w kręgu tematów dla epok dawnych, zwłaszcza baroku, podstawowych. Rozprawa druga ma podtytuł *Problem dualizmu natury ludzkiej w poezji polskiego baroku* (tytuły rozpraw są często w tym tomie metaforyczne lub stanowią cytaty literackie), podejmuje zaś problematykę antropologiczną epoki. Kotarska trafnie rozpoznaje zasadnicze dla epoki napięcie między tradycją „platonizmu czasów nowożytnych” obstarzającego „przy dualizmie” a biblijną, angażującą „myśl wokół cielesno-duchowej jedności natury ludzkiej” (s. 43–44). Bo przecież, dodaje badaczka, „kreacja człowieka na obraz i podobieństwo Stwórcy [w *Księdze Rodzaju* – A. Cz.] nie pozostawiała miejsca dla dualizmu” (s. 44). Autorzy barokowi musieli na nowo uporać się z pytaniami o tożsamość człowieka jako osoby (lub tylko duszy cielesnie uwikłanej), o ciało.

Wiek XVII miał za sobą bogatą późnoantyczną i średniowieczną tradycję takich dociekań, zresztą dwoistą, znaczoną imionami Augustyna i Tomasza z Akwinu¹². Tomasz dał integralną koncepcję człowieka i opisał go jako osobę. Tomizm do wartościował ciało, co odsłaniają najnowsze badania¹³. Personalizm Tomaszowy stał u podstaw humanizmu chrześcijańskiego epoki¹⁴. „Tomasz patrzy na człowieka jako na całość cielesno-duchową – pisał zwięźle Wincenty Granat – i odrzuca koncepcję platońską, że dusza jest człowiekiem”¹⁵. Jednak tamta, platońska i augustyńska, tradycja ciągle powraca. Gilian Evans tak odtwarza myślenie średniowiecza: „Z pewnością każda relacja między duszą i ciałem winna czynić duszę panią ciała”¹⁶. Żywy i wielowątkowy był platonizm średniowieczny¹⁷. Antynomie tamtej epoki kładły się cieniem na czasach nowszych. Chodzi tu zwłaszcza o trop neoplatonicki, czytelny – co oczywiste (bo przebadane) – we wczesnym renesansie, ale wyraźny i potem, szczególnie zaś dramatycznie na progu baroku¹⁸.

Wiek XVII umie wprowadzić pojęć i ukazać całość osoby, jej spoiwość i godność, ponawiając nie tylko tomizm, bo i – wprost – antropologię biblijną¹⁹. Dowodzi tego wiersz *Myśl ludzka* Zbigniewa Morsztyna, jedno z arcydzieł polskiego baroku. Przedstawiają to inne dzieła mistrzowskie: proza mistyków (tu Kasper Drużbicki i *Rozmyślenia sandomierskie*, Magdalena Mortęska i *Nauki duchowne*)²⁰. Jednak postrzegano i pokazywano też jednostkę rozdartą między cielesność a duchowość, „rozdwojoną w sobie” (jak w sonecie Sępa). Kotarską to właśnie zajmuje najbardziej.

¹² Do przypisu przenosimy uwagi pedanta. Badaczka pisze bowiem: „W myśli patrystycznej problemat dualizmu, że pozostaniemy przy dwóch najwybitniejszych osobowościach – św. Augustynie i św. Tomasz z Akwinu – nie przedstawia się jednak” (s. 44). Tymczasem do Ojców Kościoła należy tu jedynie Augustyn; Tomasz był znacznie późniejszy! Podobne sformułowanie – na s. 199 książki.

¹³ Zob. P. Milcarek, *Teoria ciała ludzkiego w pismach św. Tomasza z Akwinu*. Warszawa 1994.

¹⁴ Zob. klasyczne już studia: J. Maritain, *Pisma filozoficzne*. Tłumaczyła J. Fenrychowa. Kraków 1988, rozdz. *Podmiotowość człowieka* (fragment *Court traité de l'existence et de l'existant*, 1964), zwłaszcza s. 85–94. – M. Krąpiec, *Ja – człowiek. Zarys antropologii filozoficznej*. Wyd. 2. Lublin 1979. – S. Swieżawski, *Święty Tomasz na nowo odczytany*. Warszawa 1983.

¹⁵ W. Granat, *U podstaw humanizmu chrześcijańskiego*. Poznań 1976, s. 14.

¹⁶ G. R. Evans, *Filozofia i teologia w średniowieczu*. Tłumaczył J. Kiełbasa. Kraków 1996, s. 142.

¹⁷ Mocno to wyakcentował ostatnio W. Seńko (*Jak rozumieć filozofię średniowieczną*. Warszawa 1993, rozdz. *Platonizm średniowieczny*).

¹⁸ Znakomicie to przedstawił K. Mrowcewicz w pracy *Czemu wolność mamy? Antynomie wolności w poezji Jana Kochanowskiego i Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego* (Wrocław 1987).

¹⁹ O integralnej koncepcji człowieka w Biblii pisał m.in. M. Filipiak (*Biblia o człowieku. Zarys antropologii biblijnej Starego Testamentu*. Lublin 1979).

²⁰ Opis i interpretacje zob. A. Czyż, *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*. Warszawa 1995, rozdz. 12–15. Zjawiska te – doniosłe dla polskiego baroku – nie są w książce odnotowane, o co jednak trudno mieć żal, skoro Kotarska bada poezję, nie prozę.

Nie zostały zachwiane proporcje. Badaczka pamięta o stałym istnieniu w barokowym myśleniu i widzeniu świata owej integralnej koncepcji człowieka jako osoby! Zajmie ją jednak dualizm. To on zatem – istna obsesja – będzie tu rozpatrywany jako dla epoki baroku ważniejszy, trafniej i dobitniej ją charakteryzujący... Descartes, Pascal odsłaniają tę oto „niejednorodność i złożoność ludzkiej natury” (s. 45). Ujawnia się dramat człowieka: który myśli, a nie ufa rozumowi, który kocha, ale sam nie dotknie Boga-Miłości, bo jest słaby. Stoi za tym dawniejsza jeszcze, późnośredniowieczna (Tomasz z Kempis: *O naśladowaniu Chrystusa*) i renesansowa (Erazm: *Pochwała Głupoty*), wola mądrości serca. A kryje się tu nowożytna świadomość tragiczna, właśnie w epoce baroku – w jej doświadczaniu egzystencji – uformowana²¹. To stąd będzie czerpał romantyzm²².

Kotarską mniej jednak zajmują dzieje idei, gdyż bardziej – poezja, która ciężar dramatu egzystencji wyraża i unaocznia. Człowiek rozdwojony, dusza uwolniona od ciała, jej wzlot w niebo, dusza-ptak, ocalające światło Boga, płomień Boże... – te oraz inne obrazy ujawniają w poezji baroku ową świadomość dualizmu. Malują te obrazy mistrzowie: Mikołaj Sęp-Szarzyński, Sebastian Grabowiecki (bodaj bohater tego rozdziału), Kasper Twardowski, Zbigniew Morsztyn w *Emblematach*, Wacław Potocki, a nawet Józef Baka.

W dalszych rozdziałach książki rozpatrywane są kolejne tematy i obrazy.

Piękne studium *Między światłem a ciemnością* odsłania „antytezę *lux–tenebrae*, znamienną zwłaszcza dla literatury i sztuki baroku” (s. 65). W poezji polskiej wspaniale ją ukazują Sęp i Grabowiecki, wyrażając „najgłębsze duchowe pokłady, niepokoje religijne” (s. 67) swego czasu. Badaczka sięga zwłaszcza do monografii Jana Błońskiego o Sępie, inspirowanej francuską krytyką tematyczną²³. Szczególnie cenne wydają się analizy metaforyki świetlnej u Grabowieckiego, których nie osłabia nazbyt pochopne przyjęcie tezy Błońskiego, że byłby ten poeta (odmiennie niż Sęp) kimś spoza dramatów wewnętrznych, o prostych rozstrzygnięciach, nieomal dewocyjnym (zob. s. 80). Wprawdzie mówi badaczka o braku w *Rymach duchownych* „pełnej finezji gry miłosnej, znamionującej poezję mistyczną” (s. 81), ale dowodzi jednak bogactwa tam obrazów światła wewnętrznego i Boskiego ognia-miłości. W cytowanej przez Kotarską (ale raz tylko) nowatorskiej książce o poezji potrydenckiej Piotr Urbański przenikliwie pokazał myślowe bogactwo i wewnętrzny dramatyzm (daleki od kwietyzmu) *Rymów Grabowieckiego*²⁴.

Znakomity rozdział o Wacławie Potockim przedstawia doniosły dla tego poety temat godności ludzkiej. Kotarska słusznie dowodzi, jak wiele znaczy dla autora *Ogrodu nie plewionego* biblijny motyw człowieka jako obrazu Bożego – *imago Dei*. Wysnuty z niepokojów swojego czasu, z barokowych obsesji „marność kondycji ludzkiej” (s. 89) – wątek ten nieodmiennie pozwala Potockiemu zachować wiarę w godność i moc osoby ludzkiej, wprawdzie słabej i spragnionej pomocy, jednak wytrwale dążącej do Boga jako pełni. Ten rozdział książki uzupełnia wcześniejszą rozprawę o dualistycznym w baroku widzeniu człowieka. Mistrz Potocki wcale nie postrzega człowieka dualistycznie!

Kolejne studia w tomie rozpatrują: temat czasu i przemijania (wyraźnie odmienny w odrodzeniu i w baroku), recepcję antycznych motywów zwierzęcych, motyw drzewa w poezji ziemiańskiej, topikę apollinijską, motywy akwaticzne (trafne analizy obrazów wody i żegluga w *Emblematach* Zbigniewa Morsztyna), temat Wisły w poezji dawnej.

²¹ Zob. A. Czyż, *Barok niezniszczalny*. W: *Władza marzeń*.

²² Obszerniej o tym: A. Czyż, *Romantyczny barok – barokowy romantyzm*. W: jw. (Przywołany tam w bibliografii J. M. Rymkiewicz nadał swojej rozprawie o „barokowej strukturze postaci u Słowackiego” znamienity tytuł: *Ludzie dwoiści*.)

²³ J. Błoński, *Mikołaj Sęp-Szarzyński a początki polskiego baroku*. Kraków 1967. Książka ta – błyskotliwa i precyzyjna zarazem – zainicjowała nowy styl odbioru liryki dawnej, toteż trudno pojąć uwagi M. Hanusiewicza (*Świat podzielony. O poezji Sebastiana Grabowieckiego*. Lublin 1994, s. 194), która dostrzega tam „historycznoliteracki stereotyp”.

²⁴ P. Urbański, *Natura i laska w poezji polskiego baroku*. Kielce 1996.

Wyróżnia się błyskotliwe studium o motywie klejnotów, opatrzone podtytułem *Wśród symboli szlachetnych kamieni i klejnotów*. Nie powinno ono dziwić: „W wielorakiej materii wyobrazeniowej doby baroku – dowodzi badaczka – poczesne miejsce zajmują kamienie szlachetne i klejnoty” (s. 153). Naturalnie, jednym z bohaterów staje się tu Samuel Twardowski i jego arcydzieło *Nadobna Paskwalina*: „W *Nadobnej Paskwalinie*, obfitującej w deskrypcje wnętrz świątynnych i pałacowych, [...] drogocenne kamienie lśnią, połyskują, błyszczą, jaśniejają, pałają, rozsiewają iskry itp. Staranny ich dobór pod względem odcieni kruszców, skupiania i rozpraszania światła oraz animizacja tworzą wizję wspaniałości i przepychu, podporządkowaną barokowej estetyce olśniewania i zadziwiania” (s. 169). Tę niezwykłą technikę poety analizowała przed laty Róża Fischerówna²⁵. Potem Claude Backvis pokazał feeryczne bogactwo wyobraźni plastycznej barokowego poety, zestawiając je z podobną obfitością obrazów wizjonerkiej twórczości Słowackiego²⁶. Ostatnio ciekawą interpretację poematu przedstawił Urbański w książce *Natura i łaska w poezji polskiego baroku*. Nadal jednak ten niezwykły utwór czeka na edycję, lektury i studia. Kotarska umie docenić niezwykłą moc poezji Twardowskiego.

Powoli ujawnia się temat „głębinowy” książki Jadwigi Kotarskiej: jest nim wyobraźnia, zwłaszcza bogata i zaskakująca wyobraźnia barokowa²⁷. Badaczka rozpoznaje strukturę wyobraźni epok dawnych poprzez studium przenikających ją obrazów i motywów. Terminem kluczowym w tomie *Theatrum mundi* jest topos. Kotarska nie zastanawia się nad jego zasadnością. Tropi toposy, gdyż pyta o idee. Bada obrazy, poznaje myślenie. Nie rozwija interpretacji utworów, raczej mnoży obrazy i przykłady, wytycza panoramę zjawisk. Pozwala to ogarnąć obfity materiał, szkicować małą syntezę, dotknąć całej epoki. Praca analityczna służy tu „pytaniu o całość”: o stałe i powtarzalne tematy, obrazy, idee, o motywy kluczowe, o wyobraźnię.

Bezwidnie staje się książka Kotarskiej ważną polemiką ze stylem rozumienia dawnej topiki ujawnionym przez Głowińskiego w *Masce Dionizosa*, jednak znamienym nie tylko dla tego uczonego: jako raczej skostniałej i jednoznacznej, a radykalnie odnowionej przez romantyzm i czasy po nim. Dokładna lektura dzieł dawnych nie potwierdza owej przełomowej roli romantyzmu (co nie odbiera arcydziełom romantycznym świetności!): odsłania się barok jako okres nowatorskich aktualizacji. To się dokonało np. w prozie mistycznej²⁸. To ujawnia barokowa poezja.

Tę metodę zapowiedziały wcześniejsze książki badaczki. W tomie *Poetyka popularnej liryki miłosnej XVII wieku w Polsce* (Gdańsk 1970) zajęły ją „zbiorki [...] erotyków” (s. 5), studiowane po to, by nakreślić „model popularnej poezji melicznej” (s. 16). Już wtedy zainteresował Kotarską „uprzywilejowany krąg tematyczny” (s. 99) baroku, a to pozwoliło powiedzieć, że „prawdziwy [...] wymiar [pełni człowieczeństwa] odsłonił dopiero barok, dostrzegając w istocie ludzkiej nie tylko harmonię, lecz również chaos, skłócenie żywiołów” (s. 121). Tom *Erotyk staropolski. Inspiracje i odmiany* (Wrocław 1980) pokazał zarys przemian: tematu, gatunku (*carmen eroticum*), stylu. Stanowił tak ambitnie zakreśloną panoramę poezji miłosnej w dawnej Polsce, ale i pojmowania miłości, zmiennej, rozmaicie intensywnej wrażliwości na nią. Badaczka ogarnęła tam

²⁵ R. Fischerówna, *Samuel Twardowski jako poeta barokowy*. Kraków 1931.

²⁶ C. Backvis, *Słowacki i barokowe dziedzictwo*. W: *Szkice o kulturze staropolskiej*. Wybór tekstów i opracowanie A. Biernacki. Warszawa 1975, zwłaszcza s. 309 i 325 (tłum. J. Prokop).

²⁷ Pełniej o tym: A. Czyż, *Olśnienia, obawy i sny. Projekt wyobraźni barokowej*. W: *Władza marzeń*.

²⁸ Obszerniej na ten temat: A. Czyż, *Mortęska, Drużbicki i lilie mistyczne. Symbolika roślin w prozie mistycznej polskiego baroku*. W: jw. Studium to zostało w pierwszej wersji przedstawione podczas konferencji *Literacka symbolika roślin* na Uniwersytecie Gdańskim, wywołując pytania W. Gutowskiego i E. Kuźmy w toku dyskusji, czy ów język obrazów symbolicznych w baroku nie był dewocyjny i skostniały.

rozległy materiał. Wiele miejsca zajął petrarkizm, jego artystyczne wcielenia, spór z nim²⁹. W obu książkach wcześniejszym szczególnie – i cennym – obszarem dociekań była popularna poezja miłosna, coraz intensywniej badana w ostatnich latach³⁰. W tomie *Erotyk staropolski* analizowane były też, naturalnie, i arcydzieła (Jana Kochanowskiego czy Jana Andrzeja Morsztyna).

Tamte książki dopełnia teraz tom *Theatrum mundi*, bogaty bujnością materiału, precyzją obserwacji i rozmachem zarysowanej wizji całości. Powstała książka wybitna, niezbędna do wszelkich dalszych prac nad fascynującą spuścizną epok dawnych.

Antoni Czyż

TRZYNAŚCIE ARCYDZIEŁ ROMANTYCZNYCH. Pod redakcją Elżbiety Kiślak i Marka Gumkowskiego. Warszawa 1996. Instytut Badań Literackich – Wydawnictwo, ss. 208. Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk.

arcydzieło pełni rolę szczególną, chroniąc tożsamość narodu i kształtując jego *ethos*. [s. 5]

Nie jest łatwo napisać coś „świeżego” i odkrywczego na temat wielkich dzieł romantycznych. Repertuar arcydzieł wieszczych był bowiem interpretowany na wiele sposobów i zestawiany w różnych problemowych oraz porównawczych kombinacjach. Ale wielkość tej literatury polega na tym, że można ją badać wciąż na nowo i ciągle odkrywać nieznane możliwości, kody interpretacyjne.

Udowadniają to autorzy *Trzynastu arcydzieł romantycznych*, próbując nadać nowe sensy niekwestionowanej wielkości utworów Mickiewicza, Słowackiego, Malczewskiego, Fredry, Norwida i Kraszewskiego. Nie jest to bynajmniej pierwsza publikacja tego grona badaczy literatury romantyzmu, której celem zdaje się być odczytywanie na nowo kanonu lektur romantycznych. Wystarczy wspomnieć o wcześniejszych *Naszych pojedynkach o romantyzm* (1995), która to praca powstała z potrzeby ponownego określenia stosunku do romantyzmu.

Podobny cel przyświecał badaczom, których prace złożyły się na *Trzydzieści arcydzieł romantycznych*. Założeniem książki stało się dążenie do nowego odczytania dzieł, skonfrontowania ich ze współczesną wrażliwością, odsłonięcia zapoznanych tematów utworów obciążonych przeważnie bogatą tradycją interpretacyjną.

Rozkład przeprowadzonych analiz nie jest proporcjonalny. Najwięcej, bo aż osiem artykułów dotyczy dzieł Mickiewicza, cztery poświęcone zostały Słowackiemu, i to wyłącznie utworom z okresu mistycznego, po jednym *Marii* Malczewskiego, *Panu Jowialskiemu* Fredry oraz *Ulanie* Kraszewskiego. Żaden nie dotyczy twórczości Krasińskiego, za to jeden poświęcono Norwidowi. W kanonie wybranych przez autorów lektur znalazły się prawie wyłącznie utwory poetyckie (również proza poetycka), tylko Stanisław Burkot w artykule *Czy możliwe jest arcydzieło polskiej powieści romantycznej* zastanawia się, czy powieść może być arcydziełem. Sądzę jednak, że nie można tego wyboru traktować jako elementu wartościowania dzieł romantycznych.

²⁹ Kotarska przekroczyła tam tradycję badawczą, którą wytyczył M. Brahm er klasyczną już książką *Petrarkizm w poezji polskiej XVI wieku* (Kraków 1927), na nowo rozpoznała zjawisko. Urok, finezja petrarkizmu były jednak powodem, dla którego nazbyt surowo chyba został potraktowany przez nią Kochanowski jako poeta miłosny – przecież horacjański (nie znaczy: prosty), nie z ducha Petrarki (zob. s. 32 i 84–88).

³⁰ Zob. monografię gatunku: A. Nowicka-Jeżowa, *Madrygały staropolskie. Z dziejów liryki miłosnej w epoce renesansu i baroku*. Wrocław 1978.