

Barbara Otwinowska

"Concors discordia" Sarbiewskiego w teorii konceptyzmu

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 59/3, 81-110

1968

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.

BARBARA OTWINOWSKA

„CONCORS DISCORDIA” SARBIEWSKIEGO
W TEORII KONCEPTYZMU

*Tell me, o tell, what kind of thing is wit
Thou, who master art of it.*

[.]

*What is it then, which, like the power divine,
We only can by negatives define?*

(A. Cowley, *Ode on Wit*¹)

Sarbiewski wobec tradycji i współczesności

„Najpiękniejsza cząsteczka ludzkiej wymowy” (s. 1)²? — Jakżeż powściągliwie! O ileż wymowniej wielbili psychologowie i literaci XVII stulecia ową perłę stylu i znanie szlachetnej, pełnej polotu inteligencji. Koncept — „*un corps solide, qui brille*”³, „*pasto dell'anima*”⁴, wiązał się najczęściej z apologią wewnętrznych właściwości jego twórcy i zrazem z wysokim szacunkiem dla odbiorcy:

L'argutezza — gran madre di ogni ingegnoso concetto, chiarissimo lume dell'Oratoria e Poetica Elocuzione, spirito vitale delle morte pagine; piacevolis-

¹ A. Cowley, *Select poems*. W zbiorze: *The British Poets*. T. 7. Edinburgh 1773, s. 6.

² W ten sposób oznaczamy cytaty z wydania: M. K. Sarbiewski, *De acuto et arguto liber unicus, sive Seneca et Martialis*. W: *Wykłady poetyki. (Praecepta poetica)*. Przełożył i opracował S. Skimina. Wrocław 1958, s. 1. BPP seria B, nr 5.

³ D. Bouhours, *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugene*. Cyt. za: E. N. Hooker, *Pope on Wit: The „Essay on Criticism”*. W zbiorze: *The Seventeenth Century. Studies in the History of English Thought and Literature from Bacon to Pope*. By R. F. Jones and Others Writings in His Honor. [California] 1951, s. 246: „ciało stałe, które lśni”.

⁴ B. Gracián, *Agudeza y Arte de ingenio*. W całym artykule cyt. za: B. Croce, *I trattatisti italiani del Concettismo e Baltasar Gracián*. W: *Problemi di Estetica e Contributi alla Storia dell'Estetica Italiana*. Bari 1910, s. 311: „pokarm duszy”. Przekłady z włoskiego dokonane przy pomocy H. Cierniakówny.

simo condimento della Civil Conversazione; ultimo sforzo dell'Intelletto; vestigio della Divinità nell'Animo Humano [...] ⁵.

percepire l'acutezza è da aquila, produrla è da angelo, occupazione di cherubini ad elevazione di uomini, che ci fa salire ad altissima gerarchia ⁶.

Posłuchajmy jeszcze paru słów o stylu, stworzonym przez ten zdziwiający dar niebios:

quem aiunt non esse nisi ingeniorum sublimium, ut qui totus sit ex auro gemmisque concretus. Hunc stylum vocant coelestium partum animarum, ut qui paradisi imitetur alitem monocodiatem, et dedignans terrena, numquam humi consistens, purissima semper coeli aurea supremi pascatur et gaudeat ⁷.

Tak oto, by wyrazić nieuchwytny czar konceptu, zgłębić tajemnicę jego boskiego czy ludzkiego pochodzenia, dotrzeć do jego najgłębszej istoty — budowano całe szeregi coraz to wznioślejszych epitetów, paradoksów, metafor i porównań, czyli właśnie konceptów. Psychologowie i logicy, retorzy, krytycy, artyści i poeci usiłowali bądź rozpatrzeć istotę zjawiska, jego obiektywne oraz subiektywne składniki i warunki, bądź też poprzestawali na entuzjastycznych lub krytycznych opisach albo też jedynie na scholastycznych konstrukcjach różnorodnych podziałów, dialektycznych lub retorycznych, rzadziej estetycznych czy psychologicznych.

Sarbiewski, nie włączony wciąż jeszcze do dziejów XVII-wiecznej teorii konceptyzmu, a pierwszy i bodaj czy nie najciekawszy jej przedstawiciel, zajął się przede wszystkim opracowaniem obiektywnej teorii konceptu. Traktat jego nie jest manifestem, choć podejmując tak świeże zagadnienie mógłby być nim właśnie. Ambicje „polskiego Horacjusza” były najwyraźniej naukowe, i to w ogromnie nowoczesnym sensie tego słowa. Jego wykład przypomina raczej pokartezjańskie analizy filozo-

⁵ E. Tesaurò, *Il Canocchiale Aristotelico [...]*. Cyt. za: L. Anceschi, *Gusto e Genio nel Bartoli*. W zbiorze: *La critica stilistica e il Barocco letterario. Atti del II Congresso Internazionale di Studi Italiani*. Firenze 1958, s. 135: „Argutezza (bystrość) — rodzicielka wszelkiej natchnionej idei, najczystszy blask zarówno oratorskiego jak i poetyckiego stylu, ożywcze tchnienie martwej litery; najmiłsza okrasa towarzyskiej rozmowy; najszczytniejszy trud intelektu; ślad Bóstwa w duszy człowieka [...]”.

⁶ Gracián, *op. cit.*, s. 311: „pojmować akuteżę jest rzeczą orła, tworzyć — rzeczą anioła, pracą cherubina ku podźwignięciu człowieka, ku wzniesieniu go na najwyższe stopnie bytu”.

⁷ D. Bartoli, *Character hominis literati*. Lugduni MDCLXXII, s. 415: „mówią o nim, że należy tylko do umysłów wzniosłych, cały ukształtowany jakby ze złota i drogich kamieni; styl ten zwą płodem niebiańskich dusz, czymś na kształt rajskiego ptaka, który gardząc ziemskimi skarbami, nigdy na ziemię nie zstąpiwszy, karmi się i raduje tylko najczystszym dobrem niebios”.

ficzne niż figuratywny język krytyki literackiej z czasów Bacona. Jego pomysł naukowej ankiety⁸, obejmującej włoskich, francuskich, niemieckich i niderlandzkich uczonych Zakonu, jest jak gdyby zastosowaniem metody eksperymentalnej na terenie nauk humanistycznych. To nie poszukiwanie autorytetu — to raczej dążenie do indukcji.

Waga, jaką Sarbiewski przywiązywał do *concetta*-akuminu, znalazła wyraz nie w szeregu afektowanych epitetów czy perswazyjnych argumentów, lecz w potraktowaniu go jako dostatecznie poważnego problemu filozoficznej rozprawy. A podjął ten temat na dwa dziesiątki lat przed ukazaniem się włoskiego traktatu Pellegriniego i hiszpańskiego — Graciána, autorów, którzy wraz z nieco późniejszym Emanuelem Tesauro⁹ stanowią trójkę najczęściej dziś przywoływanych autorytetów w teorii *concetta*. Był to czas, gdy nowa moda dawała się już wprawdzie zauważyć, lecz nie miała jeszcze wykształconych swych pojęć i terminów, nie tylko w językach narodowych, ale nawet i w łacinie, gdy przypasowywano do niej wypowiedzi i oceny analogicznych zjawisk zaczerpnięte z antycznej krytyki literackiej, nie w pełni jednak adekwat-

⁸ Według określenia W. Tatarkiewicza (zob. streszczenie wykładu pt. *Estetyka manieryzmu w XVII wieku*. „Sprawozdanie z Posiedzeń Komisji PAN” 1965 (1966)). Pisząc niniejszy artykuł nie znałam jeszcze t. 3 *Historii estetyki* W. Tatarkiewicza, gdyż tom ów ukazał się już po złożeniu niniejszego tekstu do PL. Tym tłumaczy się fakt, że nie korzystałam w trakcie mych rozważań z zawartych w tym tomie cennych stwierdzeń, cytatów i bibliograficznych wskazań — z własną szkodą oczywiście. Tym również tłumaczy się śmiałość podjęcia tematu, któremu Autor dzieła poświęcił osobny rozdział (s. 446—458). Ale właśnie dlatego, że problem zyskuje nawet w ujęciu syntetycznym tak dużą rangę, sądzę, że i moje rozważania, choć tylko szczegółowe (koncentrujące się głównie na sprawach terminologii), ale czerpiące z nieco innego arsenału materiałów — mogą być również przydatne dla dalszej wiedzy o teorii konceptyzmu i o szczególnej roli Sarbiewskiego w jej ukształtowaniu.

⁹ M. Pellegrini, *Delle Acutezze, che altrimenti Spiriti, Vivezze, e Concetti, volgarmente si appellano. Trattato del sig. [...]*. [Genova e Bologna] 1639 (zapis oraz cyt. w całym artykule za: Croce, *op. cit.*, s. 322). — L. Gracián [B. Gracián], *Arte de Ingenio, tratado de la Agudeza en que se explican todos los modos y diferentes de conceptos*. Por. [...]. Madrid 1642. Rzecz wydana pod imieniem brata autora, Lozenza. Następne wydanie, bardziej znane i częściej cytowane, miało nieco zmieniony tytuł: *Agudeza y Arte de Ingenio [...]*. Huesca 1649. Zob. Croce, *op. cit.*, s. 311, przypis 2. — M. Praz, *Studies in Seventeenth Century Imagery*. T. 2: *A Bibliography of Emblem Books*. London 1947, s. 72. — E. Tesauro, *Il Canocchiale Aristotelico, O sia Idea delle Argutezze Heroiche Volgarmente chiamate Imprese, e di tutta l'arte simbolica, et lapidaria, Contenente ogni genere di Figure, et Inscrittioni Espressive di Arguti, et Ingegnosi Concetti. Esaminata In Fonte Co'Rettorici Precetti de Divino Aristotele Che comprendono tutta la Rettorica, et Poetica Elocutione*. Del Conte [...]. In Venetia 1655 (zapis według: Praz, *op. cit.*, s. 164).

ne¹⁰. Teorii akuminu, tak jak ją wiek XVII usiłował rozwinąć, ani grecka, ani rzymska starożytność czasom nowszym nie przekazała.

Świadomość wagi nowego zjawiska pojawiła się, rzecz oczywista, znacznie wcześniej niż pierwsze próby jego definiowania. Wydaje się, że teoria akuminu została wyprzedzona przez teorie poszczególnych gatunków, dla których był on fundamentem i estetycznym pretekstem. Podstawowe dziełka na temat emblematu i godła (*imprese*), a także inskrypcji i epigramu, ukazały się wcześniej¹¹ niż włosko-hiszpańska teoria Pellegriniego i Graciána, a również i przed wyprzedzającą ją rozprawą rękopiśmienną Sarbiewskiego. Z pewnością pisma te przyczyniły się w wielkiej mierze do wypracowania różnych formuł definicyjnych konceptu¹², aczkolwiek czyniły to niejako na marginesie i w sposób nieobowiązujący. Analiza tych dziełek może przynieść niejedno ciekawe sformułowanie na temat *ingenium* i konceptu, dostarczając jasnego obrazu prehistorii tych pojęć, tj. ich ewolucji przed pierwszą poważną próbą teoretycznego ich rozważenia, czyli przed traktatem Sarbiewskiego.

Przypuszczenie tego rodzaju zdaje się potwierdzać już sama rozprawa Sarbiewskiego, która wprawdzie jest najwcześniejszym dziełem specjalnie i w całości poświęconym zjawisku acutu, rejestruje jednak różne

¹⁰ Ciekawy jest zestaw terminologiczny zebrany w rozdziale 1 przez T e s a u r a, zawierający antyczne i nowożytne synonimy konceptu w całej jego skali semantycznej, od znaczeń żartu i ozdobników stylistycznych po znaczenia dialektyczne. Mamy więc tam jako „*Nome dell'argutia*” wybrane z dzieł pisarzy (głównie antycznych) różne terminy i określenia omowne: *argutiae, scommata, cavillationes, sales, ioci, facetiae, apophtegmata* albo *apophtegmi Laconici, moti arguti et faceti, acute aut facete dicta, bona dicta, dicta commoda, malsa dicta, dulcia dicta, dulces nugas, Attica Maella, dicendi Veneres, lepores, venustates, urbanitates, humanitates, concinnitates, ornatus, gestus orationis, lumina, schemata, paradoxa, enthymemata, argumenta* itp., oraz ich nowożytne rodzime odpowiedniki włoskie i francuskie: *vivezze, belletti, confetti dell'orazione, motti, un detto brieve*, francuskie *un mot*, i inne. (Korzystałam z edycji weneckiej z r. 1685, egz. Bibl. Uniwersyteckiej w Warszawie.)

¹¹ Zob. J. P e l c, *Zbigniew Morsztyn — poeta i arianin*. Wrocław 1966, s. 242—247, 252—253, i cytowane tam prace o emblematyce (Praz, Schöne i inni). — Na temat godła zob. R. Klein, *La Théorie de l'expression figurée dans les traités italiens sur les Imprese, 1555—1612*. „Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance. Travaux et Documents” 1957. Na końcu rozprawy podano bibliografię 18 traktatów włoskich na temat „*imprese*”, z lat 1550—1613; o epigramie — prócz Radera wzmiankowanego przez Sarbiewskiego imiennie (zob. przypis 15) — pisali przede wszystkim znani mu dobrze J. C. Scaliger (*Poetices libri septem*. Wyd. 2. B. m. 1581, księga 3, rozdz. 126; o inskrypcjach, rozumianych głównie jako tytuły dzieł czy rzeźb — rozdz. 127) oraz J. P o n t a n u s (*Poeticarum Institutionum libri III*. Wyd. 2. Ingolstadii 1597 — tu epigramom poświęcona została księga 3).

¹² Podkreśla to także Klein, *op. cit.*, s. 324, 327.

typy współcześnie pojawiających się na ten temat opinii. Są to opinie, które zostały sformułowane albo niezależnie od naukowej ankiety autora *De acuto et arguto*, albo w związku z nią, świadcząc jednak o tym, że świadomość specyfiki akuminu była już dostatecznie dojrzała, by móc ją podjąć i rozpatrzeć w sposób wieloraki i dogłębny. Rzecz ciekawa: te typy definicji, które Sarbiewski odnotował w krytycznej części swej rozprawy, wypełniają niemal bez reszty całą skalę definicyjnych możliwości, do jakich sięgano w dalszym rozwoju teoretycznej myśli konceptyzmu przez cały wiek XVII i dużą część XVIII. Tak więc polska rozprawa jest zarazem i pierwszą próbą teorii akuminu-concetta, i tej teorii krytyczną typologią. Ów drugi walor *De acuto* powinien być, jak sądzę, równie silnie podkreślony jak i pierwszy. Dochodzi do nich jeszcze moment trzeci: praca Sarbiewskiego stała się bodźcem do wielu teoretycznych rozważań i sformułowań, nasz uczoney występuje w niej nie tylko jako samodzielny krytyk i teoretyk, ale równocześnie i jako inspirator. Z tej racji można sądzić, że zakres jego wpływu nie ograniczył się jedynie do bezpośrednich polskich lub włoskich słuchaczy albo też czytelników rękopiśmiennych kopii jego wykładu, że inspiracje Sarbiewskiego pozostały jako ambitne zadanie wskazane dalszym pokoleniom europejskich teoretyków literatury.

Przypomnijmy więc na początek wszystkie zanotowane i odrzucone przez Sarbiewskiego formuły definicyjne:

Pierwsza opinia pochodzi od pewnych uczonych, z którymi nie przeprowadzałem głębszego rozważania na temat pointy, że pointa — to sentencja, czyli gnoma, podana w sposób pociągający. [...]

Druga opinia pochodzi od ojca Dionizjusza Petawiusza¹³, do którego napisałem w tej sprawie, zachęcony przez naszych francuskich ojców. Otóż na mój list odpisuje on z Paryża: „Ja o poincie, o ile objawia się w mowie i powiedzeniach, myślę, że oznacza się nią coś takiego, co i dzieje się wbrew powszechnemu doświadczeniu oraz oczekiwaniu, i jest ściśle związane z przedmiotem, o który idzie. Tę definicję pointy doradzają przykłady zamieszczone w twoim liście¹⁴. Jeżeli bacznie się im przygląda, zauważa się w nich dwie właściwości, dzięki którym nie tylko — jak się mówi o nich — zawierają pointę, lecz także napełniają słuchacza zdziwieniem albo nawet przyjemnością. Mianowicie zachodzi wypadek, że coś spada nieoczekiwanie i nadzwyczajnie

¹³ Denys Petau (1583—1652), aktualnie nauczyciel kolegium jezuickiego w Paryżu, do r. 1621 wykładał retorykę, później filozofię i teologię.

¹⁴ Na podstawie tej wzmianki i odnalezionego przez F. Bohomolca listu Petau możemy się zorientować, jak wyglądał sposób przeprowadzania przez Sarbiewskiego jego „ankiety”: dostarczał dyskutantowi nie tylko materiał do przemyśleń, ale nawet i własne propozycje definicji. Zdanie poprzednie, opuszczone w wypisie Sarbiewskiego, zawiera bowiem część jego definicyjnej formuły (cyt. za: M. C. Sarbievius, *Opera posthuma*. Varsaviae MDCCLXIX, s. 176): „*Ita fit, ut [...] tam dessentanea quam consentanea ambitu suo contineat*”.

odpowiada rzeczywistości. Tego rodzaju bowiem zdarzenia głębiej przenikają i pozostawiają w duszach wyraźniejszy ślad po sobie." [...]

Trzecia opinia orzeka, że pointa jest czymś, co zawiera wytworną jakąś i rzadką metaforę albo alegorię czy hiperbolę lub podobieństwo czy porównanie większych, mniejszych i równych rzeczy. Tego zdania był — zdaje się — o. Rader¹⁵ w przedmowie do komentowanego wydania Marcjalisa i niektórzy autorowie prac o epigramie. Lecz kiedy ustnie na terenie klasztoru wyłuszczyłem Raderowi swoje zapatrywanie, od niego samego usłyszałem, że nie była to w jego rozumieniu równoznaczna z stanem faktycznym definicja pointy, ale tylko proste i przypadkowe wyjaśnienie. Co do mojego zaś zapatrywania, które przedstawię w następnym rozdziale, powiedział z miejsca, że chętnie na nie przystaje. [...]

Czwartą opinię otrzymałem ustnie od o. Bidermana¹⁶, który sądzi, że pointa — to porównanie większych, mniejszych i równych rzeczy. [...]

Piąta opinia była kiedyś moją i długo cieszyła się uznaniem niejednego badacza, że pointa jest pewnego rodzaju sofizmatem, czyli błędnym dowodzeniem, gdy mianowicie czytelnik zostaje oszukany jakimś sofistycznym wykrętem i doprowadzony do tego, że z przyjemnością zgadza się na wniosek, który jest całkowicie lub w pewnej części fałszywy. [s. 1—5]

Otóż więc mamy zestaw formuł definicyjnych wraz z ich bezpośrednimi współczesnymi źródłami, wskazanymi z rzetelnością dla owych czasów niezwykle rzadką. Wśród pięciu przytoczonych wypowiedzi mamy w dwu wypadkach to samo sformułowanie (opinia 3 i 4), a równocześnie dwie z nich są wyraźnie dwuczłonowe, będące właściwie zestawem dwu różnych koncepcji (opinia 2 i 3). Tak więc pojawiają się tu formuły różne: 1) retoryczne — według nich koncept to piękna (pociągająca — *suavis*) sentencja albo rzadka i wytworna figura stylistyczna; 2) dialektyczne — według których jest on porównaniem samych rzeczy w zakresie ich wielkości albo porównaniem zgodności tematu z rzeczywistością, albo wreszcie oszukańczym sofizmatem; 3) psychologiczne — koncept to niespodzianka, coś, czego się nie oczekiwało.

Przemyślawszy wszystkie te ewentualności, Sarbiewski poddał je surowej krytyce, wykazując ich niewystarczalność, ich ograniczone do pewnych tylko zjawisk funkcjonowanie. Najwięcej miejsca poświęcił

¹⁵ Matthaeus Rader S. J. (1561—1634) — znany filolog, m. in. wydawca i komentator Marcjalisa. W jego przedmowie do *Epigrammaton* Marcjalisa definicji *acutu* nie znalazłam.

¹⁶ Jacob Biderman — współczesny Sarbiewskiemu poeta niemiecki, jezuita. Był to zresztą, jak się zdaje, najbardziej owocny dla zakonu jezuitskiego okres rozwoju poezji i nauki. Encyklopedysta D. G. Morhof (*Commentatio de Disciplina argutiarum*. B. m. 1693, s. 192—193) w rozdziale o epigramach wymienia taką oto elitę poetycką, reprezentującą całe stulecie: „*Inter Jesuitas Bidermanni, Bauhusii, Capillavii epigrammata bona sunt; Sarbievius inter illos Princeps est, cuius epigrammata argutissima sunt, et ex anthithesi pleraque petita, nisi forte ostentatio aliqua artis a delicatioribus censoribus illi vitio verti possit*”.

polemice z listem D. Petau, którego definicja wydała mu się najbardziej interesująca. Nadzwyczaj wnikliwa i rzetelna jest dyskusja naszego uczonego z jego francuskim kolegą. Wykazuje w niej subiektywność pierwszego kryterium:

do niespodzianki jako takiej dołącza się jeszcze sam czytelnik, natomiast pointa tak się mieści i tkwi w powiedzeniu, że gdy idzie o nią samą, nie zależy od czytelnika. Bez wyjątku bowiem pointa jest płodem mówiącego. [s. 3]

A wobec tego moment niewiedzy, nieoczekiwania nie wystarcza. Pointa jest pointą i dla autora, pozostaje nią również dla czytelnika w drugim, trzecim i dziesiątym czytaniu. Natomiast wyraźnie zainteresował badacza motyw drugi. On też stał się podstawą jego własnej, aspirującej do uniwersalności, definicji. Sarbiewski ujął ją w charakterystyczną formułę oksymoronu, będącego ulubionym kształtem barokowego konceptu¹⁷:

Acutum est oratio continens affinitatem dissentanei et consentanei, seu dicti concors discordia vel discors concordia.

Pointa jest to mowa, w której zachodzi zetknięcie się czegoś niezgodnego i zgodnego, czyli jest w słownym wypowiedzeniu zgodną niezgodnością lub niezgodną zgodnością¹⁸. [s. 5]

¹⁷ W *Encyclopedia of Poetry and Poetics* (Princeton 1965, s. 595—596) znajdujemy doskonale opracowane hasło „Oxymoron”. Autorzy podkreślają, że jest to figura zrosnięta z barokowym sposobem czucia i myślenia, szczególnie efektywna w oddawaniu treści mistycznych i takich, które poeta uważa za przekraczające granice ludzkiego rozumu lub możliwości ich wyrażenia. Charakterystyczne dla oksymoronu jest łączenie różnych doznań w jedność przeżycia — przeciwnie niż to czyni antyteza, której rolą jest ich dystrybucja.

¹⁸ W komentarzu Skiminy zostały tu zanotowane następujące „loci” antyczne: Manilius *Astronomicon* I 142 — *discordia concors*, Ovid. *Met.* I 433 — *discors concordia*, Hor. *Epist.* I 12, 19 — *concordia discors*. Dodać do tego można jeszcze (według informacji w: *Thesaurus linguae Latinae*. T. 4. Lipsiae 1906—1909, s. 87, 91; t. 5 (Lipsiae 1910), s. 1340, 1344, oraz w: A. Forcellini, *Lexicon totius Latinitatis*. T. 1. Patavii 1940, s. 753, 754; t. 2, s. 151): Lucan 1, 98 i Lact. *Inst.* 2, 9, 17 oraz Aug. *Epist.* 16, 4 i Licent. *Carm. ad Aug.* 130, nadto podobne sformułowania: Sen. *Nat.* 7, 27, 4, Plin. *Nat.* 37, 59, Quint. 1, 10, 12. — Wszystkie te jednak wypowiedzi były, jak się zdaje, związane z określoną wizją kosmologiczną, nie zaś z konkretnym problemem estetycznym, o którym mówi Sarbiewski. Polski uczone nie miał pretensji do oryginalności tych zbitek, znanych powszechnie i w wielu różnych znaczeniach znajdujących ewentualne zastosowanie. (Aczkolwiek w specjalnie poświęconej temu problemowi monografii L. Spitzera, *Classical and Christian Ideas of World Harmony* (Baltimore 1963), ukazującej metafizyczne, kosmologiczne i estetyczno-muzyczne pojęcia o wiecznej grze harmonii i dysharmonii w świecie i w sztuce, wśród wielu określeń synonimicznych wyrażenie *concors discordia* znajdują raz tylko, na s. 73.) Termin Sarbiewskiego, odczytany wraz ze swym kontekstem i funkcją, był oryginalny w nowym zastosowaniu, tak jak i nowa była podjęta przezeń problematyka konceptu.

Jedyną jak dotychczas, za to celną, interpretacją tej definicji jest uwaga Tadeusza Sinki:

Jeżeli przypomnimy sobie, że jedność w wielości, *unitas in varietate*, jest według Arystotelesa istotą samej piękności, to będziemy musieli w definicji *acutum* u Sarbiewskiego uznać wpływ Perypatu, który zresztą widoczny jest w całym rozumieniu konceptysty. Ważniejszy jest fakt, że to, co było u Arystotelesa istotą piękna, u niego jest istotą puentowanego konceptu, czyli że taki koncept jest samym pięknem w sztuce. Jakoż barokiści w nim szukali piękności¹⁹.

Komentarz znakomitego filologa odkrywa zasadniczy sens i genezę paradoksalnej formuły Sarbiewskiego, ukazuje przy tym dobitnie, jakie miejsce w estetyce w. XVII zajmował problem konceptu. W sposób analogiczny mówią o nim Benedetto Croce i G. M. Tagliabue²⁰.

A jednak, mimo wszystko, wydaje się, że jest to interpretacja nie dość jeszcze precyzyjna, operująca jednym typem metafory dla wyjaśnienia metafory poprzedniej: wnika wprawdzie w jej ogólny sens, nie analizuje wszakże jej semantycznego kontekstu. Dlaczego właściwie mamy uważać, że „zgodna niezgodność lub niezgodna zgodność” ma znaczyć to samo co „jedność w wielości”? — Czy nie zachodzą tu jednak pewne różnice w sposobie nie tylko wyrażania się, ale i myślenia? Rzecz oczywista, że „zetknięcie się” lub (jak gdzie indziej) „zjednoczenie czegoś niezgodnego i zgodnego” sugeruje wielość (a przynajmniej dwojakość) elementów składowych i ich połączenie w coś jednego, w syntezę o podwójnym obliczu. Jak mamy tę „*varietas*” rozumieć: ilościowo czy jakościowo? Czy istotnie jako wielość, czy bardziej jako wielorakość, różność? Sprawa jest ważna. Chodzi tu bowiem o różne koncepcje piękna, jakie stać mogą za siedemnastowieczną teorią konceptyzmu. Chodzi o to, czy w ramach istniejących i przekazanych przez tradycję poglądów teoria ta umiała zdobyć się na konsekwencję, na wypracowanie własnej, przystającej do pozostałych jej elementów wersji konceptystycznego poglądu na piękno? Tagliabue twierdzi, że stało się odwrotnie, że ta sama idea „boskiej proporcji”, która władała estetyką renesansu (*commensuratio, congruentia partium scolastica, aequalitas numerosa*) została również przeniesiona do w. XVII jako teoretyczna nadbudowa zupełnie nowej, odmiennej praktyki:

Altro è il bello, altro è l'arte.

¹⁹ T. Sinko, *Poetyka Sarbiewskiego*. „Rozprawy AU. Wydział Filologiczny” t. 58, nr 3 (1918), s. 12.

²⁰ Croce (*op. cit.*, s. 312) streszczając wywody Graciána: „*E la bellezza è il concetto*”. — G. M. Tagliabue, *Aristotelismo e Barocco*. W zbiorze: *Retorica e Barocco. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici*. Venezia 15—18 giugno 1954. A cura di E. Castelli. Roma 1955, s. 144—148, *passim*.

I poprzednio:

*Il concettismo più paradossale e capriccioso risulta così ancora un modo di concepire la bellezza come proporzione*²¹.

Aby móc odpowiedzieć na postawione poprzednio pytanie, a tym samym zgodzić się lub nie zgodzić z tezą Tagliabuego, trzeba podjąć próbę wniknięcia w definicję Sarbiewskiego i jego następców. Problemem zasadniczym w definicji polskiego teoretyka jest to, jak rozumiał on użyte w niej dość ogólnikowo terminy „zgodności” i „niezgodności”. Na jakim terenie, między czym a czym rozgrywa się owa zgodność/niezgodność? Czy jest to właściwość poznawanego przedmiotu czy poznającego podmiotu, czy wreszcie samej sztuki słowa pośredniczącego pomiędzy przedmiotem a podmiotem?

Sam autor odpowiada na te pytania w różnych miejscach swego wykładu, a zwłaszcza wyraźnie w końcowej partii, gdzie rozprasza różne mylne pojęcia narosłe wokół jego teorii:

Twierdziłem mianowicie, że pointa jest zjednoczeniem czegoś niezgodnego i zgodnego, tj. mową czy jakimś powiedzeniem przedstawiającym trafnie pewną właściwość przedmiotową, w której równocześnie ukazuje się z jednej strony to coś zgodnego z rzeczywistością, a z drugiej strony to coś z nią niezgodnego [...]. [20]

Lepiej jeszcze wyjaśnia sprawę wpleciony pomiędzy teoretyczne wywody przykład epigramu Marcjalisa (I, 14):

Lwie żarty widzieliśmy i figle, Cezarze —
 Snadź twą władzę uznają nawet nieme twarze —
 Jak lew chwyta zajączka i wolno go puści,
 Jak zając cały wraca z otwartej czeluści.
 Skąd się bierze łagodność w krwiożerczym potworze?
 Co za dziw? Lew twój, panie; więc oszczędzać może²².

W komentarzu swym Sarbiewski wyróżnia tu cztery elementy: 1) temat — lew oszczędzający zajączki, 2) niezgodność — lew wygłodniały oszczędzający zajączki, 3) zgodność — lew łagodny, bowiem jest lwem Cezara „łagodnego i niepochoptego do rozlewu krwi”, 4) a wreszcie wers ostatni, stanowiący zjednoczenie dwu elementów poprzednich, „czyli harmonia niezgodności i zgodności, w czym leży właśnie istota pointy” (6—7) — według słów samego autora.

Na podstawie tego przykładu widzimy, że warstwą, na terenie której rozgrywa się konflikt zgodności i niezgodności, jest temat literacki, będący „materią” konceptu. Czy jest to jednak wierne przeniesienie ana-

²¹ Tagliabue, *op. cit.*, s. 146, 147.

²² Przekład Skiminy (*ed. cit.*, s. 6, 488).

logicznego konfliktu istniejącego w samej rzeczywistości? I czy — idąc dalej po tej samej linii — miarą zgodności lub niezgodności jest rzeczywiste zachodzenie danego zjawiska? Sarbiewski w rozdziale ostatnim stwierdza wyraźnie:

błędny jest podział pointy według kategorii: zgodnie z naturą lub wbrew naturze czy przeciw naturze.

[Pointa] na tym się w istocie zasadza, co istnieje albo pozornie, albo rzeczywiście, równocześnie i zgodnie, i niezgodnie z naturą. [s. 20; podkreślenia B. O.].

W tym sformułowaniu znajdujemy wreszcie drugi punkt odniesienia dla enigmatycznego dotychczas pojęcia „zgodności”. Zgodności czego, zgodności z czym? — Widzimy obecnie, że dwoma elementami wzajemnej relacji są natura i temat, temat sformułowany w ten sposób, by uwydatnić ową właśnie relację ujętą w kategoriach zgodności i niezgodności. Ciągłe jednak brak nam jeszcze jasnych i uchwytnych kryteriów owej zgodności/niezgodności. Kryteria te należą w koncepcji Sarbiewskiego do sfery świadomości, świadomości ujmującej temat (tj. informację o zdarzeniach rzeczywistych lub fikcyjnych) w kategoriach spodziewania się lub niespodziewania, inaczej mówiąc — w kategoriach teorii prawdopodobieństwa ((probabilizmu). Wydarzenie (przekazane w temacie) jest więc „zgodne z naturą” nie wtedy, gdy miało miejsce rzeczywiście, lecz wówczas, gdy odpowiada naszemu oczekiwaniu. „Niezdgodność z naturą” jest z kolei związana z zaskoczeniem, niespodzianką, z czymś, co się stało, a czego przewidzieć nie było można.

Dla wielu pisarzy wystarczającą podstawą do zdefiniowania konceptu był ten tylko moment — niespodzianki, nieoczekiwania. I sam Sarbiewski hołdował w pierwszej wersji swego traktatu tamtemu pogładowi. Ale w r. 1627, przypuszczalnym roku powstania rozprawy przekazanej w rękopisach²³, tamten stary pogląd już mu nie wystarczał. Koncept — to równoczesne dojrzenie w tym samym fakcie tego, co ogólne, wynikające z uznanych norm, zwyczajów czy gatunkowych atrybutów (jak np. krwiożerczość lwa), oraz tego, co w nim jest inne, odbiegające od przewidywanej normy, szczególne, jednorazowe (np. łagodność lwa Cezarowego). Łączne i jednoczesne objęcie obu tych aspektów, a więc poznanie faktu w jego uniwersalnym i jednostkowym wymiarze — jest poznaniem właściwym według polskiego uczonego konceptystycznemu sposobowi myślenia i poznawania²⁴. Wywołuje ono równocześnie podziw i radość, podziw-zdumienie nad jego osobliwością i nowością (poznaniem

²³ Zob. przedmowę S. Skiminy do: M. K. Sarbiewski, *O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer*. Wrocław 1954, s. XLI—XLII. BPP seria B, nr 4.

²⁴ Nie tylko jednak konceptystycznemu — w ogóle poetyckiemu. Zob. E. Sarnowska, *Teoria poezji Macieja Kazimierza Sarbiewskiego*. W zbiorze: *Studia*

tę, co było dotąd nie znane) oraz radość ze spełnienia oczekiwań, z odnalezienia zgodności z naturą, z różnorodności wreszcie (zob. *De acuto*, s. 8). Przyjemność związana z konceptem jest więc dwojakiego rodzaju: pozwala czytelnikowi uznać własną dotychczasową wiedzę, a równocześnie, dokonując w niej jednorazowego wyłomu, przecząc jej w szczególnym jakimś punkcie, poszerza ją lub pogłębia i udziela dalszej radości z nowo pojętej jednostkowej prawdy.

Tak przeto — podsumowując — definicyjna zgodność i niezgodność jest u Sarbiewskiego zgodnością/niezgodnością tematu wobec świadomości autora lub czytelnika, wobec jego wycucia prawdo- i nieprawdopodobieństwa. Postawienie znaku równania między autorem a czytelnikiem (każdym czytelnikiem) świadczy, że owo wycucie Sarbiewski rozumiał jako powszechne. Rzecz inna, iż przytoczone przez niego przykłady są istotnie tego rodzaju, że z jednej strony pojawia się *consensus omnium* równy powszechnemu stanowi wiedzy lub doświadczeń (tj. zdrowemu rozsądkowi), z drugiej zaś strony zderzają się z nim fakty najbardziej fantastyczne lub sformułowania przenośne. Dzięki temu moment subiektywizmu (prawdopodobne — według kogo?) zaciera się w koncepcji Sarbiewskiego i pozwala mu widzieć zgodność lub niezgodność jako „właściwość przedmiotową”, właściwość w ten sam sposób powszechnie ocenianą. Ta właśnie powszechność decyduje chyba przede wszystkim o „przedmiotowości” akuminu — jest bowiem zawarta w kształcie słownym dającym się zawsze tak samo odcyfrowywać.

A więc istota pointy nie leży w tym, że niespodzianka zachodzi formalnie i aktualnie, ale że zachodzi wirtualnie i fundamentalnie. [9]

W związku z problemem piękna, poruszonym uprzednio, warto zastanowić się nad innymi sformułowaniami towarzyszącymi definicji Sarbiewskiego. Jaki jest stosunek zgodności i niezgodności w konceptystycznej unii? Co w niej przeważa? Odpowiedź jedna zbliżałaby ją do pojęcia gnomy lub sentencji (tj. prawdy oczywistej i powszechnej w lapidarny sposób sformułowanej), odpowiedź druga prowadzi ku koncepcji niespodzianki lub sofizmu, tj. opinii przez autora uprzednio skrytykowanych. Wprawdzie dawniej Sarbiewski sam wykładał, że

najlepszą pointą jest ta, w której przeważa właściwość niezgodności, a właściwość zgodności okazuje się mniejszą. [s. 20]

z *teorii i historii poezji*. Seria 1. Wrocław 1967, zwłaszcza s. 137—142 i przypis 48, gdzie w niezwykle interesującej analizie autorka ukazuje arystoteliańską genezę tej opozycji. Wydaje się, że koncept jest dla Sarbiewskiego po prostu pewnym udratyzowaniem owej dwoistej struktury poetyckiego myślenia, w którym opozycja prawd ogólnych wobec szczegółowych (czy odwrotnie) jest wyjątkowo zintensyfikowana.

Ale później opinię tę odwołał:

Nadto — pod tym względem zbijam moją naukę sprzed lat siedmiu — ta jedynie pointa jest najpiękniejsza, która ma równe sobie właściwości niezgodności i zgodności. [s. 20]

Jego decyzja ostateczna jest więc wyborem złotego środka pomiędzy oczywistością a zaskoczeniem: oba składniki są sobie równe, tym mocniejszy jest efekt ich zderzenia, a przyjemność i zdziwienie dopiero wtedy, gdy są sobie równe, warunkują się wzajemnie. Czy jest to klasyczna zasada proporcji? Można by sądzić, że tak. Ale jeśli nawet, to chyba nie ta numeryczna, o której pisze Tagliabue w związku z definicjami Pellegriniego i Graciána.

Stefan Morawski w typologicznej analizie różnych historycznych koncepcji piękna notuje, że pojęcie piękna jako harmonii (symetrii, proporcji, miary czy ład) interpretowano bądź ilościowo, bądź jakościowo, i dodaje przy tym:

Harmonia w sensie jakościowym rozumiana była często jako jedność w wielości²⁵.

Przykład definicji Sarbiewskiego jest tego, jak się zdaje, dobitnym dowodem. Ale formuła ta nie przesądza, z jakich składników owa „wielość” czy raczej „wielorakość” (*varietas*) się składa. Sarbiewski nadrzędne ramy koncepcji postulującej równowagę elementów składowych wypełnił arystoteliańską teorią prawdopodobieństwa i wysnutą z niej teorią niespodzianki. *Concors discordia* i *discors concordia*, frapujące oksymorony, które u pisarzy antycznych, a i późniejszych, odnosiły się przeważnie do pojęć kosmologicznych, on pierwszy przeniósł w dziedzinę estetyki konceptyzmu, wprowadzając do niej pojęcie dysharmonii jako równorzędne i bliźniacze wobec pojęcia klasycznej harmonii²⁶. Symetria tych dwu sił to coś, jak sądzę, zgoła różnego od pitagorejskiej, a nawet i heraklitejskiej symetrii lub harmonii, związanej z obiektywnymi własnościami elementów (kształtem, wagą czy wielkością)²⁷. Tu chodzi o harmonię lub dysharmonię percepcji poznającego podmiotu, a więc o harmonię jakości subiektywnych.

²⁵ S. Morawski, *O pięknie*. „Przegląd Humanistyczny” 1966, nr 5, s. 114.

²⁶ Wydaje się, że w klasycznym rozumieniu harmonii unifikacja rozproszonych części stanowiła pierwsze i ostateczne stadium percepcji. Tu natomiast percepcja jest dwoista, a nawet troista, przechodzi od harmonii ku dysharmonii (lub odwrotnie), by wreszcie osiągnąć ich syntezę, nie będącą ani jednym, ani drugim, na tym bowiem polega trwałość efektu, że niepokój i spokój są sobie równe i wciąż obecne, że zdumienie połączone z przyjemnością trwa bez względu na to, po raz który odczytujemy lub słyszymy tak skonstruowane wypowiedzenie.

²⁷ Zob. W. Tatarski, *Historia estetyki. Estetyka starożytna*. Wyd. 2. Wrocław 1962, s. 98, 102—103; to samo i na temat Arystotelesa na s. 184: „Wbrew

Zgodność ekstremów. Gracián i Pellegrini

We współczesnych opracowaniach poruszonego tu zagadnienia konceptu najbardziej znane są traktaty Graciána, Pellegriniego i Tesaura. Niestety, tekstów dwu pierwszych traktatów nie udało mi się poznać bezpośrednio, muszę więc polegać jedynie na informacjach i wypisach Crocego i Tagliabuego. Pomimo trzyletniej różnicy w dacie publikacji tych traktatów można je potraktować jako niezależne od siebie i mniej więcej równoczesne przemyślenia²⁸. Traktat Graciána — jak stwierdził Croce²⁹ — jest raczej entuzjastycznym manifestem i antologią stylu konceptystycznego niż dziełem teoretycznym (to samo zresztą daje się w pewnej mierze powiedzieć o późniejszych rozważaniach Tesaura). Pellegrini natomiast, choć wcześniejszy, występuje nie jako propagator, lecz jako krytyk stylu konceptowego³⁰. Rozpocznijmy jednak od definicji Graciána. Podaję ją za Crocem (a więc w wersji włoskiej), ponieważ przytoczony przez niego cytat został wykrojony nieco szerzej, niż to uczynił Tagliabue (choć ten cytuje definicję w języku oryginału):

*Consiste quest'artificio concettoso in una splendida concordanza, in un'armonica correlazione tra due o tre conoscibili estremi, espressa in un atto dell'intendimento. Cosicché, il concetto si può definire: un atto dell'intendimento, il quale esprime la corrispondenza che si trova tra gli oggetti*³¹.

W definicji tej — jak i u Sarbiewskiego — wyróżnić można również część przedmiotową i część podmiotową. Wynika z niej bowiem, że „*armonica correlazio* [lub *concordanza*, lub *corrispondenza*] *tra gli oggetti*” istnieje niezależnie od percepcji artysty, ale dopiero jego akt zrozumienia, „*atto dell'intendimento*”, oraz dany mu wyraz czyni z niej to, czym jest *concetto* lub *acutezza*. Związek wchodzących w grę przedmiotów jest tu określony jako „*splendida*” lub „*armonica correlazio tra due o tre conoscibili estremi*”. Głównie dwa pierwsze epitety sygnalizują estetyczny tryb rozważań; gdyby nie one, definicję Graciána, zwłaszcza jej część ostatnią, można by rozumieć po prostu jako definicję epistemologa. Ale również przymiotnik „*conoscibili*” należy do repertuaru termi-

estetycznemu subiektywizmowi sofistów, a zgodnie z większością Greków, miał piękno za obiektywną własność niektórych rzeczy. »Wartość dzieł sztuki — pisał — tkwi w nich samych«. I dodawał: »Nie trzeba więc nic od nich żądać ponad to, że mają pewien kształt«.

²⁸ Croce (*op. cit.*, s. 320—323) przeprowadza polemikę z zarzutami sformułowanymi już w w. XVII, jakoby Pellegrini skorzystał ze znanego mu już (przypuszczalnie w odpisie) dzieła Graciána.

²⁹ *Ibidem*, s. 311.

³⁰ Zob. *ibidem*, s. 324—325 (wypisy).

³¹ *Ibidem*, s. 312—313.

nów estetycznych — to przecież jedna z form arystoteliańskiego piękna, określoność, uchwytność, „εὐσύνοπτον”, ‘dobrze dające się objąć spojrzeniem’, ‘przejrzyste’³². Jest to, według słów Władysława Tatarkiewicza, rywalizujący z pojęciem symetrii składnik estetyki Arystotelesa, przesuwający w niej punkt ciężkości „z własności rzeczy widzialnych na własności widzenia” i gwarantujący tego widzenia jedność³³.

Termin Arystotelesa sugeruje poznanie jednokrotne, ogarniające i pełne — i to poznanie odnosi się u Graciána do poszczególnych odległych elementów, wchodzących w skład omawianej „harmonii ekstremów”. — Czy także i akt jednoczący tego elementarnego poznania jest równie pełny i pewny? Na tej płaszczyźnie mamy do czynienia z dwoma epitetami, spośród których jeden ma walor jedynie afektywny — „splendida concordanza”, drugi natomiast — „armonica correlazio”, musiał mieć dla autora jak najbardziej konkretne znaczenie, mianowicie znaczenie pitagorejskiej, ale i arystoteliańskiej proporcji, ładu, właśnie owej wspaniałej konkordancji różnych części.

Czy jednak tajemnica konceptu daje się wyjaśnić bez reszty przez arystoteliańską syntezę obu pojęć — obiektywnego piękna symetrii i subiektywnego piękna uchwytności?³⁴ Czy na tym właśnie polega owa „wspaniałość” tego związku, jego poznanie i wyraz? — Croce definicję zanotowaną wyżej określa jako „starą”, którą Gracián uzupełnił następnie innym paralogistycznym sformułowaniem:

*La cognizione di un soggetto per le sue cause è cognizione perfetta; e quattro sono le cause dell'acutezza: ingegno, materia, esempio e arte; delle quali l'ingegno è la causa principale o efficiente: tutte le altre non bastano senza di esso, ed esso basta senza le altre; aiutato delle altre, compie eccessi e fa prodigi [...]*³⁵.

Wraz z tą nową formułą wkraczamy na tereny, w których niewiadome tłumaczy się przez niewiadome — *acutezza* odwołuje się do *ingenium*, zaś *ingenium* jest określane jako „*facoltà generatrice dell'acutezza*”³⁶, oba zaś pojęcia wypełniają estetyczne i psychologiczne zakamarki XVII-wiecznego „*non so che*”, wielkiej dziedziny Niewytłumaczalnego. Tylko

³² Zob. Tatarkiewicz, *Estetyka starożytna*, s. 183.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Zob. *ibidem*, s. 183: „symmetria pozostała u Arystotelesa obok uchwytności, warunek obiektywny piękna pozostał obok subiektywnego”.

³⁵ Gracián, *op. cit.*, s. 313: „Poznanie przedmiotu ze względu na jego przyczyny jest poznaniem doskonałym; a cztery są przyczyny subtelności (*acutezzy*): *ingenium*, materia, model i sztuka; z nich *ingenium* jest przyczyną sprawczą i główną; pozostałe nie wystarczają bez niego, podczas gdy ono wystarcza bez tamtych; wspomagane przez tamte, sięga najwyższych szczytów i czyni cuda”.

³⁶ *Ibidem*, s. 313: „władza, która rodzi subtelność (*acutezzę*)”.

ingenium jest zdolne w jednym nagłym akcie zrozumienia ujrzeć nie tylko istotę poszczególnych rzeczy odległych lub różnych (*estremi*), ale równocześnie i ich głęboką wzajemną jedność. Tylko ono jest władzą estetycznego poznania, która nie ogranicza się ani do dialektycznego dociekania prawdy przez sylogistyczne konstrukcje, ani do retorycznej dbałości o ozdobę³⁷, lecz w samym akcie intelektualnej penetracji znajduje doznanie estetyczne równe zmysłowym wrażeniom wizualnego piękna lub muzycznej harmonii. — Takie bowiem równorzędne formy doskonałości, jak gdyby różne wcielenia piękna (rozumianego w najogólniejszym sensie „wartości”), wymienia Gracián pisząc:

*Ciò che la bellezza è per gli occhi e per l'udito l'accordo, è, per l'intendimento, il concetto*³⁸.

Definicja Pellegriniego jest dalszym krokiem ku subiektywizacji pojęcia akuminu, ku związaniu go z psychiczną postawą twórcy i odbiorcy. Brzmi ona mianowicie tak:

*Quando, adunque, il legamento figurato giungera a formare una tanto rara acconzezza vicendevole tra le parti collegate, che la virtù dell'ingegno facciasi in esso principale oggetto di ammirazione, averemo nel detto l'Acutezza mirabile*³⁹.

Zdanie poprzedzające tę formułę stwierdza, że zarówno działalność *ingenium* jak i jego efekt — „*rara acconzezza vicendevole tra le parti collegate*” — nie są podległe żadnym specjalnym regułom. Wstęp ten głosi dobitniej jeszcze niż sama definicja, że właściwie wszystko polega na owym działaniu *ingenium* — rzadka zgodność części nie jest ich obiektywną własnością czy możliwością, lecz tym, co widzi i podziwia w nich *ingenium*. To ono tworząc przenośnię, tworzy jak gdyby ów rzadki związek rzeczy, będący przyczyną podziwu. Problem zostaje przesunięty z świata rzeczy do sfery ludzkiego poznania i przede wszystkim w sferę słownej działalności artystycznej. Pojęcie metafory jako podstawy wszelkiej literackiej twórczości i artystycznego widzenia łączy Pellegriniego z późniejszym od niego Tesaurem⁴⁰.

³⁷ Zastrzeżenia Graciána odnotowane przez Crocego (*op. cit.*, s. 312).

³⁸ Gracián, *op. cit.*, s. 312: „Tym, czym dla oczu jest piękno i dla uszu harmonia dźwięków, tym dla umysłu jest koncept”. — Croce przypomina przy okazji tego cytatu, że jeszcze i współcześnie piękno było ograniczone do znaczenia przyjemności wizualnej.

³⁹ Pellegrini, *op. cit.*, s. 328: „Zadziwiająca finezja wyrazu [*Acutezza mirabile*] zachodzi wówczas, gdy w ukształtowanym związku uzyskamy tak rzadką wzajemną odpowiedniość pomiędzy połączonymi częściami, że głównym przedmiotem podziwu będzie w nim siła *ingenium*”.

⁴⁰ Jest to zresztą wspólny pogląd arystotelików w. XVII, zaczerpnięty od Mistrza (*Poet.* 3, 10).

Jeszcze wyraźniej wypowiedział autor swe założenia w pięciu punktach, położonych na początku książki:

*1. che l'acutezza non consiste in un ragionamento, ma in un detto, il quale può si ben aver molte parti, ma con tutto ciò almeno virtualmente, sarà sempre uno. Ella è quasi un anima, e può ad un solo, e non a più corpi separati, vita dare; 2. che simil detto, informato d'acutezza, sarà necessariamente nel genere del Bello e del Dilettevole; 3. che, nel campo della facondia, il Bello e il Dilettevole, per le differenze del più e del meno, molto ampiamente si stendono; 4. che, in questo intervallo del più e del meno, quella bellezza, ch'è propria dell'acutezza, si lascia, a dietro non solamente il poco, ma di gran lunga parimenti il mediocre; 5. che l'acutezza non si regge della qualità della materia o dell'oggetto significato, ma da quella dell'artificio e forma di favellare*⁴¹.

Uwagi te uzupełnia jedna jeszcze, precyzująca już zupełnie wyraźnie artystyczną specyfikę *ingenium*:

*Diletta una proposizione d'Euclide, quando se n'acquista l'intelligenza; ma simil diletto è molto differente da quello che si prova nell'udir un ingegnoso epigramma di Marziale. Insomma, l'artificio ha luogo principalmente, non già nel trovar cose belle, ma nel farle; e l'oggetto plausibile a nostro proposito non si appartiene all'intelletto, che solo cerca la verità e scienza delle cose, sibbene all'ingegno, il qual, tanto nell'operare quanto nel compiacersi, ha per oggetto non tanto il vero quanto il bello*⁴².

Oba fragmenty stwierdzają przede wszystkim dobitnie, że *acutezza* to głównie problem stylistyczny — jej domeną jest sztuka słowa. To właśnie słowa, jak stwierdzają dwa pierwsze punkty, stanowiące jak gdyby ciało (materię) *acutezzy*, osiągają w organicznym z nią związku charakter czegoś jedynego i niepowtarzalnego oraz zdobywają własną, niepowtarzalną wartość.

⁴¹ Pellegrini, *op. cit.*, s. 326: „1. Subtelność nie polega na rozumowaniu, ale na wyrażeniu, które może mieć wprawdzie wiele części, ale mimo to, przynajmniej wirtualnie, będzie zawsze czymś jednym. Jest ona jak dusza i może dać życie jednemu, nie wielu ciałom. 2. Tego rodzaju wyrażenie, ukształtowane przez subtelność, będzie zawsze należało do sfery Piękna i Przyjemności. 3. Na terenie wymowy piękno i przyjemność dają się stopniować według szerokiej skali. 4. Tak zróżnicowane co do stopnia, właściwe dla subtelności piękno, omija z dala, a nawet z bardzo daleka — średniość. 5. W zakresie subtelności nie decyduje jakość materii lub oznaczonego przedmiotu, lecz sztuka i forma wypowiedzi”.

⁴² *Ibidem*, s. 326: „Cieszy nas zdanie Euklidesa, kiedy wzbogaca się nasza inteligencja, ale taka przyjemność jest bardzo różna od tej, jaką odczuwamy słuchając pomysłowego epigramatu Marcjalisa. A zatem sztuka nie polega na wynajdywaniu rzeczy pięknych, ale na ich tworzeniu; przedmiot, który nam się podoba, nie należy do intelektu, który szuka jedynie prawdy i wiedzy o rzeczach, lecz do *ingenium*, które tak w swoim działaniu jak i swoich upodobaniach ma jako przedmiot nie tyle prawdę co piękno”.

Ale punkty 3 i 4 pierwszego cytatu zawierają również ważkie spostrzeżenia estetyczne. Już u Sarbiewskiego w krytycznym przeglądzie cudzych opinii (Bidermana i innych) spotykamy próby ujęcia porównania w kategoriach liczbowych: jako porównania rzeczy większych, mniejszych i równych. Tu motyw ten powraca z równoczesnym podkreśleniem, że piękno właściwe subtelności („*ch'è propria dell'acutezza*”) jest pięknem wykraczającym poza przeciętność, jest pięknem dziwności, niezwykłości. Niezwykłość ta jest wszakże cechą samej sztuki poetyckiej, użytych w niej form słownych, nie zaś właściwością samego przedmiotu.

Wobec tego końcowego sformułowania konsekwentne jest i ujęcie *ingenium* w kategoriach piękna, nie prawdy. Cennym spostrzeżeniem Pellegriniego jest zróżnicowanie przyjemności czysto intelektualnej i przyjemności związanej z percepcją dzieła literackiego. W porównaniu z Sarbiewskim jest to przejście od percepcji konceptu rozumianej w kategoriach poznawczych ku percepcji czysto estetycznej („*ha per oggetto non tanto il vero quanto il bello*”).

A co nowego przynosi nam tekst samej definicji? — chyba tylko to jedno, ale znaczące słowo: *aconnezezza*. Występuje ono w tym miejscu, w którym u Graciána występowały aż trzy rzeczowniki: *concordanza*, (*armonica*) *correlazio* i *corrispondenza*. Jeśli zostało ono użyte w sposób celowy i świadomy, świadczyłoby o nieco odmiennym niż u Graciána i Sarbiewskiego rozumieniu piękna. Świadczyłoby, że wobec odziedziczonej po estetyce antycznej alternatywy dwu koncepcji: piękna polegającego na symetrii, tj. zgodności pomiędzy częściami (symetria, proporcja, ład, harmonia itp.), oraz piękna polegającego na stosowności części do całości (łac. *decorum*, gr. *prepon*) — Pellegrini opowiedział się po stronie *decorum*. A wybór jednej z tych dróg nie jest obojętny dla całości i konsekwencji estetycznych poglądów autora.

W całokształcie estetyki starożytnej pojęcie to [tj. stosowności] zajmowało poczesne miejsce: jeśli teoria symetrii stanowiła główną jej linię, to teoria *decorum* — drugą linię, która uzupełniała tamtą, a raz po raz brała nawet nad nią górę. Tam panowała koncepcja piękna powszechnego i absolutnego, tu zaś ludzkiego, indywidualnego, względnego.

Ponieważ zaś *decorum* miało charakter indywidualny, nie polegało na dostosowaniu się do reguł, musiało być każdorazowo ustalane na nowo, więc też wydawało się sprawą szczególnie trudną.

Odnalezienie symetrii było dla starożytnych sprawą myśli, zrozumienia, obliczenia, natomiast ustalenie *decorum* — wycucia, talentu⁴³.

Wydaje się, że tylko w ramach tej teorii mogło dokonać się tak zdecydowane eksponowanie *ingenium* — talentu, wyobraźni, artystycznej

⁴³ Zob. Tatarkiewicz, *Estetyka starożytna*, s. 226.

wrażliwości twórcy i odbiorcy, najbardziej irracjonalnego pojęcia estetyki literackiej XVII stulecia. W wypowiedziach Pellegriniego zostało ono szczególnie wyraziście określone jako instrument przeżyć estetycznych.

Spośród trzech omówionych tu teoretyków najdalszy stosunkowo temu pojęciu jest Sarbiewski. Swą unię zgodności i niezgodności usiłuje wyzwolić z więzów subiektywizmu, zakładając powszechne odczuwanie prawdo- i nieprawdopodobieństwa. Dlatego pojęcie *ingenium* jako władzy swoistej dla niektórych tylko ludzi jest według niego zbędne.

Wszystkich natomiast trzech pisarzy łączy wspólne rozumienie konceptu jako zjednoczenia rzeczy lub pojęć krańcowo różnych. Dwaj pierwsi — Sarbiewski i Gracián — formułują je w duchu teorii symetrii i usiłują widzieć w kategoriach swoistego obiektywizmu albo przynajmniej uniwersalizmu⁴⁴. Pellegrini dzięki swej teorii stosowności i metaforyczności subiektywizuje je i wiąże tylko z sztuką słowa, której funkcją główną jest zadziwienie słuchacza lub czytelnika. To ku temu zmierza „stosowność” (czyli celowość) rzadkiego związku słów: by uczynić zeń „*principale oggetto di ammirazione*”. Włoski pisarz widzi koncept w świetle swoistej teorii „sztuki dla sztuki” — i dlatego zapewne jest surowym jego krytykiem w pozostałych partiach traktatu. Ale głębokie wczucie się w omawiany problem (a o takim świadczy wnikliwość jego uwag) wskazuje również i na pewien urok, który „*conchetto — pasto del anima*” wywierał także i na broniący się przed nim umysł krytyka.

W świetle typologii „*De acuto et arguto*”

Gracián i Pellegrini to autorzy najbliższych formule Sarbiewskiego definicji. Jakie były inne próby określenia tego samego zjawiska? Czy dostarczają one nowych, nie znanych naszemu teoretykowi kryteriów? Przejrzenie najważniejszych materiałów z tego zakresu pozwala odpowiedzieć na to pytanie raczej przecząco. Okazuje się, że niemal wszystkie definicje późniejsze można z powodzeniem rozmieścić na tabeli typów definicyjnych wykreślonej przez Sarbiewskiego. Rzecz oczywista — prócz najbardziej kompilacyjnych i przeto niewyraźnych. Jest to więc zawsze opowiedzenie się bądź za oczywistością, bądź za dziwnością, nowością czy niespodzianką; bądź za uchwyconą w jednym mgnieniu prawdą, bądź za jej pozorem lub nawet zaprzeczeniem; bądź za dobitnością, siłą i ekspresją, bądź za ciemnością i zawoalowaniem; bądź za

⁴⁴ Zob. Sarnowska, *op. cit.*, s. 135: „Zasadniczym kryterium regulującym proces *mimesis* okazuje się zasada prawdopodobieństwa, na którą nakłada się postulat uniwersalności”.

kondensacją treści, bądź za zręcznością i subtelnością słownej sztuki, gry obrazów i słów. Wszystkie te elementy mieszczą się w przedstawionych przez „polskiego Horacego” koncepcjach: gnomy lub sentencji, zgodności z rzeczywistością, zgodności z przewidywaniem odbiorcy, prawdopodobieństwa i nieprawdopodobieństwa, paralogizmu i argucji, w których pusta gra wyrazów pozoruje koncept myśli, dalej, porównywania rzeczy różnymi wielkością lub rodzajem (tak sam Sarbiewski, gdy układa porównania według schematów, w rozdziale 5, s. 12—14), a wreszcie „figur rzadkich”, tj. metafory, hiperboli czy alegorii.

Najpowszechniejsze, przynajmniej w w. XVII, wydaje się pojęcie niespodzianki. Definicja tego rodzaju pojawia się jeszcze przed rozprawą Sarbiewskiego, u Jakuba Pontana:

*Generatur autem acumen istuc cum aliis modis, tum hoc frequenter, si conclusio aut non exspectata [...], aut exspectationi plane contraria sequitur*⁴⁵.

W roku 1660 J. Masen notuje również tę koncepcję jako najpowszechniejszą:

*Generalissima argutiarum descriptio est: praeter aut contra exspectationem allata vel conclusio, vel sententia*⁴⁶.

Sam Masen polemizuje jednak częściowo z tą definicją, wykazując — jak niegdyś Sarbiewski — jej subiektywizm:

*Quo fit, ut quod aliis ingeniis rarum atque argutum, aliis obvium, nec Epigrammate dignum videatur*⁴⁷.

Woli przeto, jak Tesauro, nie porywać się na wiążącą formułę ogólną, lecz rozpatrywać *argutia* według ich typów, spośród których najobszerniej omawia typ pierwszy:

*Repugnantium sive oppositorum, cum suis repugnantibus, sive oppositis conjunctio*⁴⁸.

Ten sam moment występuje w książce Bartolego *Character hominis literati*, już choćby w tytule krytycznego rozdziału: *De stylo recentioris aevi, quem vernacula lingua plurimi „modernum” vocant, cogitatis praeter expectationem subtilibus et ingeniosis elegantibus*⁴⁹. Podobnie pisze zanotowany przez Hookera Leonard Welsted (1724), definiując „wit” jako „some uncommon Thought or just Observation, couch'd in Images or

⁴⁵ Pontanus, *op. cit.*, s. 190—191.

⁴⁶ J. Masen, *Ars nova argutiarum eruditae et honestae recreationis in duas partes divisa. Prima est epigrammatum, altera inscriptionum argutiarum*. Ed. 2, locupletior. Coloniae [1660], s. 10.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 11.

⁴⁸ *Ibidem*, cap. III, fons I.

⁴⁹ Bartoli, *op. cit.*, s. 415.

*Allusions, which create a sudden Surprise*⁵⁰ — definicja, w której komentator podkreśla połączenie „trafnej obserwacji” ze szczególnie uwypukloną niezwykłością myśli i z wywołanym przez nią zdziwieniem. Jeszcze w r. 1762 Henry Home w tychże terminach opisuje to samo pojęcie:

*the most elegant of recreations, consisting of such thoughts and expressions as are ludicrous and cause surprise by their singularity and unexpectedness*⁵¹.

Ale i teoria oczywistości ma równie długą tradycję, a jej popularność zdaje nawet się umacniać wraz z krytyką konceptystycznych nadużyć. Teoria ta występuje w opiniach zanotowanych przez Sarbiewskiego w dwu miejscach: jako pojęcie gnomy lub sentencji (opinia 1) i jako idea zgodności z rzeczywistością (druga część określenia Petau). — Wydaje się, że obie te koncepcje można by połączyć w jedną i że tak właśnie czynili późniejsi teoretycy konceptu. Bo czymżeż jest gnoma i sentencja, jeśli nie uderzająco trafnym i dobitnym wyrazem prawdy oczywistej — tj. prawdy, którą uważa się za najbardziej adekwatne oddanie rzeczywistości?

Krótką formułą Pallaviciniego (1646) zdaje się sugerować myśl o gnomie: „*una osservazione mirabile, raccolta in un detto breve*”⁵², ale dalsze jej rozwinięcie zanotowane w traktacie Crocego ujawnia, że największą wagę w tym zestawie miał wyraz „*mirabile*”, mówiący o zdziwieniu i niespodziance. Pozbawiona tego elementu jest natomiast rzeczowa definicja Dawida Abercromby (1685), ogarniająca dwa zakresy terminu „*wit*”, stylistyczny i psychologiczny: „*either a senseful discourse, word, or sentence, or a skilful Action*”⁵³.

Adekwatność wobec rzeczywistości leży u podstaw znanych definicji Drydena i Pope’a. Pierwsza, jak podkreśla Hooker⁵⁴, wiąże w troistej relacji myśli, słowa i przedmiot:

*The definition of Wit [...] is only this. That it is a Propriety of Thoughts and Words; or in other Terms, Thoughts and Words elegantly adapted to the Subject*⁵⁵.

⁵⁰ Hooker, *op. cit.*, s. 243: „jakaś niezwykła myśl lub trafna obserwacja, ujęta w obrazach lub aluzjach, wywołujących nagłe zdziwienie”.

⁵¹ Cyt. za: J. W. H. Atkins, *English Literary Criticism of XVII and XVIII Centurys*. London 1951, s. 341: „najwytworniejsza z rozrywek, polegająca na takich myślach i słowach, które bawią i wywołują zdziwienie poprzez ich dziwność i nieoczekiwaność”.

⁵² Cyt. za: Croce, *op. cit.*, s. 335: „niezwykła obserwacja, zawarta w krótkim wyrażeniu”.

⁵³ Cyt. za: Hooker, *op. cit.*, s. 244: „albo pełen treści wywód, słowo lub zdanie, albo zręczne działanie”.

⁵⁴ Komentarz do definicji Drydena zob.: *ibidem*, s. 244—245.

⁵⁵ J. Dryden, *Essays*. Cyt. za: *Encyclopedia of Poetry and Poetics*, s. 898:

Druga uwypukla nie tylko adekwatność, ale i świeżość poetyckiej wizji zawartej w koncepcie:

*True wit is Nature to advantage dressed,
What oft was thought, but ne'er so well expressed*⁵⁶.

Trafność wyrazu w koncepcie podkreślał Pope już wcześniej, w liście do Wycherleya z r. 1704: „*a perfect conception, with an easy delivery*”⁵⁷. — Ale to określenie pomija trzeci element — rzeczywistości, przesuwając definicję ku sferze czysto stylistycznej. W tej sferze znajdzie się bardziej jeszcze definicja Boileau, pozornie tak bliska poprzedniemu dwuwierszowi Pope'a, którą w ślad za Hookerem cytuję w wersji angielskiej:

*Wit is not Wit, but as it says something every Body thought of, and that in a lively, delicate, and New Manner*⁵⁸.

Dwie spośród wyróżnionych przez Sarbiewskiego opinii podkreślają i ten moment, zaznaczając „wytworność” i „wdzięk”⁵⁹ (opinia 3 i 1). Moment ten stanowi nadto zasadniczy walor w dowcipach (argucjach), o których autor mówi w rozdziale 6 jako o pointach „w niewłaściwym znaczeniu”, „jakby próżnych i pustych”, które są raczej szatą konceptu niż konceptem samym⁶⁰.

Opinie 3 i 4 mówią o porównaniu i metaforze, o alegorii i hiperboli. Ale nie są to definicje wyłącznie stylistyczne. Mówią one o przeprowadzonych pomiędzy rzeczami lub pomiędzy rzeczami i słowami relacjach. Są więc w gruncie rzeczy, podobnie jak w definicjach Sarbiewskiego, Graciána i Pellegriniego, efektem zestawienia rzeczy różnych, dojrzenia w nich bardziej lub mniej ukrytych związków i podobieństw, przerzucenia pomiędzy nimi myślowego pomostu, złączenia ich w jedno. Właściwie i sam Sarbiewski swoje trzy sposoby wynajdywania point oparł na porównywaniu, zestawianiu z sobą różnego typu schematów retorycz-

„Wyjaśnienie konceptu jest tylko takie: a mianowicie, że jest to własność myśli i słów; albo mówiąc inaczej, myśli i słowa wyborne dostosowane do przedmiotu”.

⁵⁶ A. Pope, *Essay on Criticism*. Cyt. za: Hooker, *op. cit.*, s. 244: „Prawdziwy koncept to Natura udoskonalona. Coś, co się często myślało, a czego się jeszcze nigdy tak dobrze nie wyraziło”.

⁵⁷ Cyt. za: jw., s. 240: „świecna myśl, lekko ujęta”.

⁵⁸ Cyt. za: jw., s. 244: „Koncept jest konceptem jedynie wówczas, gdy mówi coś, co myślał każdy, lecz w sposób żywy, subtelny i nowy”.

⁵⁹ To ostatnie (w opinii pierwszej) brzmi w oryginale: „*suaviter prolatam*”, w przekładzie: „podana w sposób pociągający”. „*Suavitas*” — ‘wdzięk’, to termin dla tej poetyki znamienny.

⁶⁰ Zob. Tesaurio, *op. cit.* (wszędzie poniżej cyt. za: Croce, *op. cit.*, s. 315): „*Ogni argutia è un parlare figurato, mà non ogni parlar figurato è un'argutia*”.

nych i dialektycznych⁶¹, do nich sprowadzając bogactwo rzeczy, mogących stać się terenem konceptystycznych operacji dialektycznych czy stylistycznych.

W tej koncepcji akuminu najradykałniejszy okazał się Tesauro, identyfikując go z szeroko rozumianą metaforą: „*le metafore vestono le parole di concetti*”⁶². Implikacja taka nie dziwi, skoro sam Arystoteles definiował metaforę w terminach jakże podobnych do tych, których w swej definicji konceptu użył Sarbiewski: „dobra metafora wymaga intuicyjnego rozpoznania podobieństwa w rzeczach niepodobnych”⁶³.

Ale rozprawa Tesaura, ujmując koncept-metaforę w terminach dialektycznych, łączy ją także z sylogizmem:

Questo solo merita il nome di arguzia, che nasce dell'argomento, proprio parto di quella terza facoltà dell'umana mente [tj. sylogistyki — dodaje Croce]⁶⁴.

Rozpoznajemy tu także zarzuconą przez Sarbiewskiego, dawną jego koncepcję sofizmu, „który jest całkowicie lub w pewnej części fałszywy”⁶⁵.

Z fałszem dalekich metafor i śmiałych konceptów spotykamy się często w krytyce literackiej XVII i zwłaszcza XVIII wieku. Hooker notuje ją m. in. u Shaftesbury'ego i Wycherleya, a nadto zauważa związek tych poglądów z późniejszą teorią ironii (Swifta)⁶⁶. Jest to stanowisko wręcz przeciwstawne temu, które reprezentowali Dryden i Pope, ujmujące koncept od strony burzenia starych prawd, a nie ich generalizowania.

Przykładem bodaj najwymowniejszym definicji kompilacyjnych jest konstrukcja polskiego retora, Jana Kwiatkiewicza:

Moneo tamen acuminis et argutiae nomine intelligi dictum quacumque Sententia comprehensum, quod ingenii plurimum praeseferat, tum res etiam

⁶¹ Odkrywszy i u Cyserona myśl, „że porównanie przebiega wszystkie prawie schematy” (s. 12).

⁶² Tesauro, *op. cit.*, s. 316: „Metafora stroi słowo w koncept”.

⁶³ Arystoteles, *Retoryka* 1405a. Cyt. za: *Encyclopedia of Poetry and Poetics*, s. 491.

⁶⁴ Tesauro, *op. cit.*, s. 317: „To tylko zasługuje na nazwę argucji, co rodzi się z argumentu, istotnej części owej trzeciej sprawności ludzkiego umysłu”.

⁶⁵ Zob. także Arystoteles, *Retoryka* 3, 11, 13. Cyt. za: D. G. Morhof, *De arguta dictione tractatus*. Wyd. 2. B. m. 1705, s. 43: „*Maxima pars urbanorum dictorum a translatione et errore proficiscitur*” oraz „*Octava ultimaque Metaphora est per deceptionem*”.

⁶⁶ Hooker, *op. cit.*, s. 242, 243. Są to jednak sądy dość różnie ukierunkowane: Shaftesbury uważał, że dowcip polegający na kpinie i szyderstwie zdiera maskę z fałszu, docierając w ten pośredni sposób do prawdy. Autor rozprawy *The Whole Duty of Man* (1726) twierdził, że dowcip polega na ogół na obalaniu powszechnie przyjętych sądów w sprawach najbardziej poważnych i świętych. Wycherley ujmował wit jako przeważnie fałszywe rozumowanie.

*inter se dissitas maxime combinantis, tum rerum ac eventuum causas, et quaslibet circumstantias subtilius penetrantis, et abditum aliquid indagantis, eruentis aliquid inexpectatum, ac in omnes partes oculati*⁶⁷.

Na tle różnych partykularnych prób rozwiązania tajemnicy akuminu-concetta syntetyczna definicja Sarbiewskiego wydaje się genialna w swej kompletności, prostocie i konsekwencji. Obejmuje ona w jednym, pięknie zastosowanym paradoksie subiektywny i obiektywny walor konceptu, jego odniesienie do rzeczywistości i do jej intuicyjnej percepcji ze strony artysty lub odbiorcy dzieła artystycznego, jest dramatycznym obrazem zespolenia w twórczym natchnieniu starej i nowej wizji świata, jego uderzającej oczywistości i wciąż zadziwiającej zagadkowości. Arystoteliańska teoria probabilizmu znalazła w polskim teoretyku utalentowanego użytkownika, który — w sposób jak najbardziej indywidualny — w tych kategoriach ujął i na swój sposób wyjaśnił jedną z najatrakcyjniejszych zagadek estetycznych XVII wieku.

„Concors discordia et discors concordia” u następców

To, że już w pierwszej ćwierci w. XVII Sarbiewski zdobył się na tak pełną i ciekawą teorię concetta, wskazuje na jego niezwykłą inteligencję i wnikliwość teoretyczną. Wszakże jeszcze piszący o dwie dekady później Gracián narzekał we wstępie na brak poprzedników⁶⁸. Wydaje się jednak, że narzekania te miały poniekąd intencję wyeksponowania własnego nowatorstwa. O ileż skromniej poczyną sobie Sarbiewski broniąc wprawdzie własnego myślowego dorobku i podkreślając jego oryginalność, ale równocześnie ukazując jak najuczciwiej wszystkie materiały, z jakich w drodze do swej definicji korzystał. Materiałami tymi są często po prostu rozmowy lub korespondencja z innymi uczonymi. Ale i te Sarbiewski notuje, stwierdzając bezinteresownie, że sprawa (nie bez jego inicjatywy zresztą) znalazła się już współcześnie w centrum uwagi uczonych retorów i mistrzów poetyki. Dzięki tym kontaktom i dzięki tak szerokiej ankiecie w rozdziale 2 *De acuto* znalazły się, jak widzieliśmy, wszystkie najbardziej charakterystyczne typy definicji, świadcząc przy tym i o stopniu dojrzałości estetyki konceptystycznej, dojrzałości wystarczającej do wyodrębnienia i określenia jednego z jej dwu najistotniejszych pojęć, a mianowicie literackiej istoty concetta. Drugie z tych pojęć — *ingenium*, będące elementem podstawowym psychologistycznej estetyki w. XVII, rozwinęło się chyba nawet

⁶⁷ J. Kwiatkiewicz, *Phoenix rhetorum*. Calissiae 1682, s. 87—88.

⁶⁸ Zob. Croce, *op. cit.*, s. 311. Croce pokazuje nadto (s. 314), że i Tesauro podjął tę nutę w sposób podejrzanie podobny do wypowiedzi Graciána.

wcześniej⁶⁹, ale dopiero w traktatach Pellegriniego i Graciána pojawiło się jako definicyjny komponent oraz *fons* akuminu.

Byłoby rzeczą niezwykle interesującą zbadać materiałowo rozległość owych naukowych kontaktów Sarbiewskiego i ich ewentualne rezultaty. Zarówno z dotychczas zebranych materiałów jak i z tego, co pisze sam autor, sądzić można, że jego rzymskie wykłady oraz szeroko zakrojona korespondencja nie przeminęły bez echa w świecie naukowym.

Pogłosy tych ech w samym traktacie są liczne. Wiemy przede wszystkim, że wykłady Sarbiewskiego w Rzymie odbyły się „na naleganie przyjaciół” i że „codziennie schodzili się na nie tłumnie ludzie, wśród nich także uczeni” (s. 85). — Pomiedzy jakimi uczonymi obracał się autor *De acuto* w Rzymie? Już na terenie samego domu zakonnego miał możliwość spotykać się z elitą umysłową Towarzystwa Jezusowego, a nadto jako *poeta laureatus*, wyróżniany przez Urbana VIII i powołany przezeń do komisji pracującej nad korektą hymnów kościelnych⁷⁰, kontakty te mógł bardziej jeszcze poszerzyć. Tak więc Sarbiewski pisze o bezpośrednich rozmowach z M. Raderem, wydawcą Marcjalisa, i J. Bidermanem, znanym poetą, autorem zwięzłych epigramów, wymienia nadto innych szanowanych w Rzymie poetów i znawców retoryki: Famiana Stradę, J. B. Serranusa, H. Petrucciego, A. Donatiego, W. Guiniggiego⁷¹. Stosunki korespondencyjne zawarł i podtrzymywał z głośnym poetą, którego często cytuje, B. Bahuusiušem, nadto z Korneliuszem Hugo, N. Caussinem, wreszcie ze znanym nam Petau i wspomnianym uprzednio Raderem⁷². Są to tylko ci, z którymi uzgodnił swój pogląd na „*acutum*” i których z tej racji wypisuje imiennie.

Anonimowo natomiast — co trzeba mu poczytać na korzyść — wyraża się o tych, którzy skorzystali z jego myślowego dorobku. Mówi o nich we wstępie, tłumacząc konieczność pisemnego utrwalenia swej nauki. Pierwszym powodem jest przeprowadzona, już po wykładach rzymskich, ponowna rewizja tekstu.

Drugi leży w tym, że pragnąłem wejść z powrotem w posiadanie praw do rzeczy powstałej z mojego trudu, którą korzystając z mej nieobecności,

⁶⁹ Wskazują na to m. in. bibliograficzne informacje zawarte w książce W. G. Crane'a *Wit and Rhetoric in the Renaissance* (Gloucester, Mass., 1964). W niniejszej pracy ograniczałam się — w ślad za Sarbiewskim — jedynie do tych wypowiedzi, które w sposób definiujący usiłowały określić koncept (*acumen*, *argucję*, *wit*, itd.) jako element tekstu literackiego, nie zaś jako towarzyszącą mu właściwość psychiczno-mentalną. Z tego powodu wiele definicji zanotowanych przez Crane'a, Hookera czy innych nie zostało w poprzednim przeglądzie komparatystycznym uwzględnionych.

⁷⁰ Zob. S. Załęski, *Jezuici w Polsce*. T. 2. Lwów 1921, s. 710.

⁷¹ Zob. *De acuto*, s. 19.

⁷² *Ibidem*.

w sposób opaczny i niedorzeczny przywłaszczyli sobie niektórzy i rozpowszechniali wśród swoich słuchaczy. W tej sprawie nie szło mi o moje nazwisko, lecz o prawdę naukową, którą tamci, wskutek niezdecydowanych wypowiedzi o pojmie i dowcipie błędnie zrozumianą lub z powodu nieuwagi przepisywaczy źle przekazaną, podawali słuchaczom w fałszywym brzmieniu. [1]

Równie bezmiennie traktuje Sarbiewski swych naśladowców w paru innych miejscach. Już dawna jego, obecnie zarzucona, myśl, „że pointa jest pewnego rodzaju sofizmatem, czyli błędnym dowodzeniem” — „długo cieszyła się uznaniem niejednego badacza” (s. 11). Ale są wśród nich i oponenci, którzy korzystając z rozróżnień Sarbiewskiego, chcą ją zmodyfikować lub przykroić do własnego sposobu rozumienia. Tak przeto

błędnie uczyli niektórzy, jakoby pointa wynikała niekiedy z niezgodności rzeczy zgodnych [*discordia consentaneorum*], albowiem mniemali, że ja umieszczam istotę pointy w zgodności rzeczy niezgodnych [*in concordia dissentaneorum*]. [s. 4]

W tej polemice rozbito więc podwójną formułę Sarbiewskiego, przeciwstawiając jeden jej człon drugiemu — praktyka częsta w późniejszej recepcji tej definicji.

Również polemiczny charakter — choć bez tak wyraźnego wskazania adresatów konkretnych — mają różne inne zastrzeżenia autora: by nie przyjmować jego dawnej tezy, iż „najlepszą pointą jest ta, w której przeważa właściwość niezgodności, a właściwość zgodności okazuje się mniejszą” (s. 41), by nie rozumieć tych określeń według kategorii obiektywnych „zgodnie z naturą lub wbrew naturze czy przeciw naturze”⁷³, by nie ujmować ich tylko jako zestawu kontrastów (s. 23, zarzut pierwszy) i wreszcie, by nie mylić konceptu z grą wyrazów (s. 31, zarzut drugi). — Nie były to zapewne wydumane na wszelki wypadek przez autora zarzuty — lecz sprzeczny lub modyfikacyjny jego teorii, z którymi musiał się spotykać niejednokrotnie w swej praktyce nauczycielskiej i w uczonych dysputach.

Jak po zsumowaniu wszystkich tych wzmianek mamy zrozumieć słowa Sarbiewskiego umieszczone na wstępie traktatu? Dotychczasowi badacze rozumieli je z reguły jako przytyk pod adresem polskich kolegów-retorów⁷⁴. Głównie wzmianka o „korzystaniu z nieobecności” au-

⁷³ Definicja również dość częsta, notuje ją m. in. retoryka moskiewska T. Kwiećnickiego (Państwowa Bibl. im. Lenina w Moskwie, rkps F. 299, nr 31. Według informacji dr Pauliny Lewin). — Notuje ją również M. Radau (zob. przypis 77) przypisując Bidermanowi (lib. 2 *Epigr.*), zapewne więc to pod tym adresem kierował swą uwagę Sarbiewski.

⁷⁴ Zob. np. Sinko, *op. cit.*, s. 10. — Skimina, *op. cit.*, s. I.

tora przesądzała tę interpretację. Trudno w tej chwili — przy nieznajomości korespondencji pisarza — wypowiedzieć się na ten temat w sposób bardziej zdecydowany. Wydaje się tylko, że samo dokładne odczytanie traktatu kieruje myśl czytelnika raczej ku zagranicznym kontaktom Sarbiewskiego niż ku połockim lub wileńskim jego współtowarzyszom. Czy w stosunku do krajowych kolegów obowiązywałyby go większa dyskrecja niż wobec pisarzy obcych, których, nawet gdy z nimi polemizuje, nie lęka się wymienić? A poza tym kogo z nich, z połockich czy — ogólniej — litewskich nauczycieli, możemy uznać za kontynuatora, a nawet więcej, polemistę Sarbiewskiego? Wydaje się z licznych zwierzeń jezuitę, że teoria jego ulegała stałej ewolucji w wyniku usilnej pracy i pilnego rozpatrywania sądów cudzych. Pierwsze wykłady w Połocku to zapewne ów etap, w którym badacz przychylił się ku opinii, że niezgodność przeważa w poincicie nad zgodnością. Albo może okres propagowania koncepcji sofizmu. Bardziej rozbudowana była zapewne jego teoria podczas rzymskich wykładów. Ale i ona została jeszcze udoskonalona w wyniku późniejszych kontaktów i korespondencji. Wszedł do traktatu rozdział komparatystyczny. Doszły również zapewne rozdziały o ewentualnych (czy tylko?) zarzutach. Z całą pewnością poszerzony został materiał egzemplifikacyjny. Może dopiero w tym okresie Sarbiewski zdecydował się na dwuczłonowość swej formuły — tzn. na zachowanie proporcji pomiędzy zgodnością a niezgodnością, między oczywistością a niespodzianką.

Wspominając w r. 1627 w Połocku o korzystających z jego nieobecności plagiatorach czy kontynuatorach, mógł równie dobrze mieć na myśli Rzym i pozostawione tam grono interesujących się żywo tym zagadnieniem badaczy. Pisząc swój traktat (z myślą, rzecz jasna, o druku), chciał pewno dotrzeć tam właśnie, gdzie nie mogły dotrzeć prostujące i wyjaśniające słowa opracowanego na nowo wykładu.

Być może, przebadanie rzymskich materiałów jezuitów z tego punktu widzenia mogłoby wykazać, pod którym adresem skierowane były zarzuty Sarbiewskiego oraz jak szeroko sięgnęły pogłosy jego wykładów. Może wyszłyby na jaw jakieś powiązania pomiędzy nim a następnym pokoleniem teoretyków konceptu — czyjeś zapiski o jesiennych wykładach Polaka w rzymskiej szkole retorycznej w r. 1623 czy jakieś odnoszące się do tych wykładów notatki lub korespondencyjne informacje.

Ale są to na razie tylko dowolne hipotezy. Definicje tej treści, co refutowane przez Sarbiewskiego sformułowania, pojawiają się w ciągu XVII wieku i później, zarówno na Zachodzie jak i w retorykach polskich lub ruskich, i wobec tego nicią Ariadny co do ewentualnej świadomej lub nieświadomej recepcji jego myśli pozostaje jedynie zewnętrz-

ne podobieństwo do jego tak charakterystycznej formuły albo, oczywiście, bezpośrednie powołanie się na traktat polskiego Horacjusza⁷⁵.

Najbardziej bezspornym dokumentem popularności *De acuto et arguto* były liczne, podejmowane przeważnie dla celów dydaktycznych, odpisy. Wydawcy rozprawy korzystali z dwu zachowanych rękopisów traktatu, ale równocześnie zanotowali wiele wzmianek o dawniej istniejących jej egzemplarzach⁷⁶. Do odpisów takich sięgali przeważnie polsko-ruscy nauczyciele klas retorycznych. Sygnalizują to odwołując się do nazwiska autora, uwzględniając w szerszym zakresie jego egzemplifikację, lepiej rozumiejąc jego wywody. Są jednak i retoryki przejmujące jedynie z drugiej ręki owoce pracy ojca Sarbiewiusa. Prócz czerpiących z *De acuto* rękopisów pierwszym drukowanym źródłem informacji o tym traktacie i jego treści stała się retoryka Michała Radaua, wykładowcy brunświckiego kolegium jezuickiego. Fakt ten stał się wielką szansą definicji Sarbiewskiego. Może zresztą właśnie retoryka Radaua zawdzięczała swą niesłychaną popularność temu, że tyle miejsca poświęciła nowemu i aktualnemu zagadnieniu akuminu już w r. 1655 (tj. w roku publikacji *Il Canocchiale* Tesaurusa). Faktem jest, że *Orator extemporaneus* brunświckiego nauczyciela stał się jedną z najpopularniejszych retoryk tego czasu, sam Estreicher wykazuje do połowy w. XVIII 25 edycji tłoczonych w różnych miastach Europy. W ten sposób i atrakcyjna, wyrazista formuła Sarbiewskiego zdobyła znakomity środek upowszechnienia, jakiego nie posiadały łacińskie i znacznie rzadziej publikowane rozprawy Graciána, Pellegriniego i Tesaura. Wydaje się, że wiele retoryk polskich poprzedzało również na tym tylko źródle, głównie jednak odnieść można do niego recepcje zagraniczne.

Czy sam Radau korzystał bezpośrednio z tekstu Sarbiewskiego? — Można by czasem o tym wątpić. W części definicyjnej np. nazwisko Sarbiewskiego zostało całkowicie przemilczane. Na pytanie (marginalne): „*Acumen quid?*” — pada odpowiedź modyfikująca i rozbijająca wywody *De acuto*:

Sicut materiale Acumen est duarum linearum seu duorum laterum in unum punctum, concursus et unio ex uno fundamento provenientium, ita Acumen metaphoricum est concursus seu discors concordia Subiecti et Praedicati in oratione. Alii sic brevius definiunt: Acumen est concors discordia seu discors

⁷⁵ Tatariewicz (*Estetyka nowożytna*, s. 447) sugeruje, że Gracián przyjął definicję Sarbiewskiego. Być może dokładniejsze zestawienie tekstów obu pisarzy hipotezę tę potwierdzi. Wydaje się jednak, że na razie brak jeszcze niezbitych podstaw do jej przyjęcia — przytoczone cytaty wskazują jedynie na zbieżność myślenia, nie zaś na pożyczki terminologiczne, a chyba te tylko mogłyby być dowodem ostatecznym.

⁷⁶ Zob. jego uwagi w przedmowie do: Sarbiewski, *O poezji doskonałej*, s. XXIII—XLVIII.

*concordia h.e. tunc acute loquimur, quando Praedicatum et Subiectum orationis ex una parte secum conveniunt, ex alia vero parte secum disconveniunt*⁷⁷.

Ale wyliczając jako piąte źródło akuminów tropy i figury, Radau twierdzi, że nie jest to źródło dostatecznie oczywiste, że woli w tym wypadku korzystać z jaśniejszych, a bliskich temu ujęciu przykładów Sarbiewskiego „*ex tractatu de Acuto*”⁷⁸. Czy przemilczenie autorstwa samej definicji jest winą A. Motkowskiego, ucznia, który retorykę Radaua wydał po jego śmierci, na podstawie notatek własnych i kolegów? Czy może raczej sam Radau, korzystający również i z innych źródeł, uważał, że dokonana przezeń kompilacja stała się jego naukową własnością, o czym świadczyłaby ponadto jego ciekawa zresztą interpretacja definicji Sarbiewskiego w duchu jakiejś, ujętej w terminach syntaktycznych, superstruktury tekstu?

Tak czy inaczej, konsekwencję takiego ujęcia stanowi fakt, że szerząca się dzięki Radauowi definicja bywa poznawana w kategoriach anonimowych, a niekiedy przypisywana samemu Radauowi. Zwłaszcza owi „*alii*” powtarzani są dość często. Tak właśnie notuje ją np. poetyka z r. 1722 Grigorija Mokrickiego, nauczyciela Akademii Moskiewskiej, który znaną nam dwuczłonową definicję rozbiła na dwie osobne formuły:

*Acumen est iuxta Sarbievium oratio continens affinitatem consentanei vel dissentanei. [...] Alii dicunt: Acumen concors discordia et discors concordia*⁷⁹.

Podobnie czyni zresztą współczesna retoryka ze szkoły litewskich bazylianów, dzieląc możliwości definicyjne na cztery warianty, z których ostatni brzmi: „*vel sit tandem: est discordia concors et concordia discors*”⁸⁰. Późniejsza nieco retoryka A. Dąbrowskiego z lat 1753/55 formułę tę opatruje znamiennym dopiskiem: „*sive ut communiter est concors discordia, discors concordia*”⁸¹.

Cóż dziwnego, że formuła, która nawet na gruncie polskim, pomimo krążących równocześnie odpisów *De acuto* i innych wypisów, opatrywanych nazwiskiem autora, oderwała się od nazwiska swego twórcy, również i poza granicami Polski stała się anonimową własnością powszechną. Z pewnością i jej popularność musiała się do tej anonimowości przyczynić. Poza szkolnictwem ruskim w pewnej mierze i jezuickie szkoły czeskie znajdowały się w sferze wpływów polskiego szkolnictwa i polskiej

⁷⁷ M. Radau, *Orator extemporaneus*. Amstelodami 1655, s. 36.

⁷⁸ *Ibidem*, s. 44.

⁷⁹ G. Mokricki, *Institutio poetica*, rozdz. 4, art. 2, k. 23. Rkps CGADA w Moskwie, fond 381, nr 1761 (pełny opis tej poetyki zob. w: P. Lewin, „*Poetyka*” *moskiewska z roku 1722*. „*Slavia Orientalis*” 1967, nr 4).

⁸⁰ Retoryka z lat 1720—1723. Bibl. Jagiellońska, rkps 4273, k. 53.

⁸¹ A. Dąbrowski, *Campus Tullianae libertatis*. Bibl. Jagiellońska, rkps 2633, s. 55.

literatury. Najbardziej znany i ceniony retor i polihistor barokowy czeski, Bohuslav Balbin, pozostawał pod urokiem polskiej poezji w ogóle, a Sarbiewskiego w szczególności⁸². Poznał również retorykę Radaua i podał ją jako źródło zdania „*Concordia discors acumen facit et commendat*”⁸³. O dziele Sarbiewskiego słyszał, zapewne z tego samego źródła, i z żalem stwierdza jego nieznaną⁸⁴.

Ale postępując tropem recepcji Radaua dochodzimy znacznie dalej za „zgodną niezgodnością”: do Anglii. W. S. Howell w książce *Logic and Rhetoric in England (1500—1700)*⁸⁵ notuje wielką popularność Radaua na Wyspie, mianując go jednym z inspiratorów neocyceroniańskiego kierunku w retoryce, polegającego na uwzględnianiu tematyki inwencyjno-kompozycyjnej, podczas gdy retoryka o nastawieniu ramusowskim traktowała jedynie o stylu, jego odmianach oraz tropach i figurach. Nie notowana przez Estreichera edycja londyńska pojawiła się już w dwa lata po *editio princeps*, tj. w r. 1657, i oddziałała silnie, m. in. na angielską retorykę J. Newtona z 1671 roku⁸⁶. Ale Howell, nie znając, widocznie, Radaua z autopsji, notuje wypisane zeń fragmenty jako oryginalne pomysły Newtona. Tak jest z dłuższym cytatem o aktualnej popularności wymowy niezwyklej i dowcipnej⁸⁷, a tak też i z samą definicją konceptu:

*his own definition of sharpness is that it consists in an agreeing discord or a disagreeing concord in an oration*⁸⁸.

Wobec takiej tradycji już w samej retoryce angielskiej nie zdziwi nas jedna jeszcze z tego terenu, a głośna, recepcja oksymoronu Sarbiewskiego. Samuel Johnson, wielki krytyk i historyk literatury angielskiej, przeciwstawia go, jako sformułowanie trafniejsze, znanemu nam już dwuwierszowi Pope’a oraz zawartej w nim teorii oczywistości i trafnego wyrazu. W pięknej i wnikliwej ocenie poezji metafizycznej, zamieszczonej w *Żywocie Cowleya*, Johnson pisze:

⁸² Zob. W. Bobek, *Bogustawa Balbina związki z Polską*. „Ruch Słowiański” 1930, nr 10.

⁸³ Zob. B. Balbin, *Quaesita oratoria*. Praga 1677, s. 233. Autor zapisał na marginesie: „*Ex Radau 1. de extemporali Eloquentia*”.

⁸⁴ *Ibidem*, s. 231: „*P. Sarbievius de acuto librum scripsisse dicitur, sed me non amavit hactenus felicitas, ut tanti ingenii partum videre liceret et adorare*”. — Bobek (*op. cit.*) sugeruje, że Balbin poznał *De acuto* po napisaniu poetyki pt. *Verisimilia*, wydanej w 1666 roku. Ale przytoczony wyżej cytat, o 11 lat późniejszy, przeczy tej sugestii.

⁸⁵ W. S. Howell, *Logic and Rhetoric in England. (1500—1700)*. Princeton 1956, s. 326.

⁸⁶ *An Introduction to the Art of Rhetorick*. London 1671.

⁸⁷ Por. Howell, *op. cit.*, s. 272. — Radau, *op. cit.*, s. 36.

⁸⁸ Howell, *op. cit.*

*But wit, abstracted from its effects upon the hearer, may be more rigorously and philosophically considered as a kind of discordia concors; a combination of dissimilar images, or discovery of occult resemblances in things apparently unlike. Of wit, thus defined, they have more than enough*⁸⁹.

Również i w tym wypadku badacze literatury angielskiej przypisują autorstwo zgrabnej formuły Johnsonowi⁹⁰, chociaż on sam stwierdza przecież w ostatnim zdaniu przytoczonego cytatu, że czerpie ją z bogatej i dawnej tradycji.

Nie koniec na tym. Również G. R. Hocke cytuje analogiczne określenie (*concordia discors*) G. Ph. Harsdörffera, autora niemieckiej poetyki z r. 1653⁹¹, w podobnym, aczkolwiek nie tożsamym sensie. Wydaje się jednak, że ze względu na niedefinicyjne zastosowanie tego terminu i jego wczesną datę (przed ukazaniem się retoryki Radaua) ten ostatni *locus* musimy potraktować z rezerwą, jak również i parę innych miejsc, w których Hocke, to od siebie, to od omawianych autorów, posługuje się obu określeniami: *concordia discors* i *discordia concors*⁹².

W rezultacie dokonanego przeglądu możemy sobie jednak powiedzieć, i to nie bez pewnej dumy, że spośród XVII-wiecznych definicji konceptu definicja Sarbiewskiego, „najbardziej ścisła i filozoficzna”, jak pisał Johnson, stała się anonimową własnością powszechną, aż po dzień dzisiejszy używaną⁹³, zyskując największe odznaczenie naukowe — stała się bowiem terminem.

⁸⁹ S. Johnson, *The Works of [...] LLD*. A new edition in twelve volumes with an essay on his Life and Genius, by A. Murphy, Esq. T. 9. London 1810, s. 20: „Ale koncept, pominiawszy jego oddziaływanie na słuchacza, może być ujęty w sposób bardziej ścisły i filozoficzny jako swego rodzaju *discordia concors* — zestawienie różnych obrazów albo odkrycie różnych podobieństw w rzeczach pozornie niepodobnych. Na temat tak określonego konceptu pisano aż za wiele”.

⁹⁰ R. Wellek, *A History of Modern Criticism*. T. 1. New Haven 1955, s. 98: „Their [tj. metafizyków] *imagery* or »wit« is well described by Johnson as *discordia concors* [...]”. — Podobnie pisze ten autor w *Concepts of Criticism. Concept of Baroque in Literary Scholarship* (New Haven and London 1963, s. 97), gdzie powołuje się na rozprawę R. Tuve, *Imagery and Logic: Ramus and Metaphysical Poets*. „Journal of the History of Ideas” 1942. — Również Johnsonowi przypisuje to autorstwo Tagliabue (*op. cit.*, s. 146, przypis 101).

⁹¹ G. Ph. Harsdörffer, *Poetischer Trichter*. T. 3. Nürnberg 1653, s. 52: mowa tu o podobieństwie — królowej tropów, zwłaszcza gdy łączy rzeczy przeciwstawne (*concordia discors*). — Zob. G. Hocke. *Manierismus in der Literatur*. Hamburg 1959, s. 171.

⁹² Hocke, *op. cit.*, s. 152 (tu o koncepcie od siebie), 229, 262 (tu w znaczeniach raczej kosmologicznych).

⁹³ Dla Tuve np. stała się punktem wyjścia, podobnie Hocke i Wellek skłonni są wciągać ją do własnego języka naukowego.