

Dorota Gostyńska

"Erotyk staropolski : inspiracje i odmiany", Jadwiga Kotarska, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1980 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 75/3, 365-374

1984

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.

IV. RECENZJE I PRZEGLĄDY

Pamiętnik Literacki LXXXV, 1984, z. 3
PL ISSN 0031-0514

Jadwiga Kotarska, *EROTYK STAROPOLSKI. INSPIRACJE I ODMIANY*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1980. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 264. „Rozprawy Literackie”. [Tom] 30. Komitet Redakcyjny: Michał Głowiński (przewodniczący), Marek Gumkowski (sekretarz), Stanisław Jaworski, Przemysława Matuszewska, Aleksandra Okopień-Sławińska, Edward Pieścikowski, Jadwiga Rytel, Alina Witkowska. Polska Akademia Nauk. Komitet Nauk o Literaturze Polskiej.

Na tle stanu badań nad staropolską liryką miłosną publikację Jadwigi Kotarskiej należy rozważać jako pierwszą próbę syntezy wiedzy o zagadnieniu oraz realizację własnych koncepcji autorki. Korzystając ze swoich dotychczasowych doświadczeń, obejmujących problemy petrarkizmu, antypetrarkizmu, barokowej poetyki, erotyku popularnego¹, włącza je Kotarska do pracy i systematyzuje w sposób nowy, podejmując jednocześnie i rozwijając wiele wątków i propozycji sugerowanych przez badaczy literatury staropolskiej. Relacjonowana we wstępie książki historia kształtowania się erotyku w obszarze zjawisk kultury rodzimej i europejskiej ujawnia w kręgu zagadnień tak teorii, jak i praktyki poetyckiej heterogeniczny charakter tej odmiany rodzajowej, wyrażający się w wielości obiegów czytelniczych, różnorodności kierunków adaptacji wzorów literackich, różnaitości wariantów wypowiedzi lirycznej. Złożoność zjawiska skłania do zabiegów porządkujących obszerny i niejednorodny materiał literacki. Autorka stawia przed sobą niełatwe zadanie systematyzacji odmian gatunkowych erotyku przez zastosowanie „ujęć typologicznych tyle pojemnych, co eksponujących zespół cech ukształtowanych w wyrazistej postaci, cech, które przyzwalają na wyróżnienie określonego modelu poezji miłosnej” (s. 20).

Trzeba zauważyć, że penetracja problematyki odmian gatunkowych łączy się z podjęciem znacznego ryzyka badawczego w związku z niejednorodnością przyjmowanych zwykle kryteriów klasyfikacji wewnątrzgatunkowych oraz historyczną zmiennością czynników takich, jak np. temat, konstrukcja bohatera, obieg czytelniczy, stanowiących podstawy typologizacji. Każda próba podziału odmian gatunkowych prowokuje pytania dotyczące, po pierwsze, jedności bądź wielości sto-

¹ Zob. J. Kotarska: *Poetyka popularnej liryki miłosnej XVII wieku w Polsce*. Gdańsk 1970; *Antypetrarkizm w poezji staropolskiej. Rekonesans*. W zbiorze: *Literatura polska i jej związki europejskie*. Wrocław 1973; *Jedna czy dwie poetyki Jana Andrzeja Morsztyna*. „Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego”, *Prace Historycznoliterackie* nr 3 (1974); *Petrarkizm w poezji polskiego renesansu i baroku*. W zbiorze: *Studia porównawcze o literaturze staropolskiej*. Wrocław 1980.

sowanych zasad porządkujących materiał literacki, po drugie, możliwości przestrzegania reguł ładu logicznego wobec częstego krzyżowania się typów. Wydaje się, że jednocześnie przyjęcie wielu kategorii systematyzujących odmiany gatunkowe wiąże się z niebezpieczeństwem podważania sensu typologizacji w ogóle: warianty gatunkowe, wyróżnione na podstawie różnych kryteriów (jak np. pieśń miłosna obok pieśni tanecznej czy pochwalnej), krzyżując się, funkcjonują na odmiennych płaszczyznach, co uniemożliwia konstrukcję modelu wypowiedzi wyłącznego dla danej odmiany. Stworzona przy zastosowaniu różnorodnych wyznaczników typologizacja często nie spełnia logicznych wymagań rozłączności; wiąże się ona ponadto z koniecznością rezygnacji z pewnych przyjętych uprzednio kategorii, jako nie zawsze przydatnych do opisu danego wariantu.

Należałoby wobec powyższego rozważać możliwość wyróżniania odmian gatunkowych według jednorodnego kryterium. Taka systematyzacja (np. pod względem tematycznym) nie wykluczałaby istniejących równolegle uporządkowań przy zastosowaniu innych kryteriów, realizowałaby natomiast zasadę rozłączności i stwarzała szansę porównywania odmian na tej samej płaszczyźnie, pod tym samym kątem. Porządkowanie według jednej zasady nie zaciemniałoby też sztucznie obrazu krzyżowania się odmian — te same zjawiska literackie byłyby objęte różnymi, lecz zawsze opartymi na jednym kryterium, systematyzacjami.

Wobec braku jednoznacznych ustaleń i opracowań zagadnienia zadania typologizacji odmian gatunkowych stwarza za każdym razem konieczność podjęcia samodzielnej, trudnej decyzji wypracowania własnej wersji rozwiązania problemu kryteriów. Przyjęta przez Kotarską klasyfikacja jest, jak czytamy we wstępie, „porządkiem wynikającym z obserwacji materiału poetyckiego i pozaliterackiego, jednakże porządkiem naddanym. Podstawę powyższej typologii stanowiły zarówno cechy warsztatu poetyckiego, jak sfera treści, model wzruszeń, przeżyć miłosnych, obserwowanych w kontekście staropolskich konwencji obyczajowych, gustów, upodobań literackich, potrzeb życia towarzyskiego” (s. 19). Stosując różnorodne kryteria, wyodrębnia autorka pięć głównych odmian staropolskiej liryki miłosnej: erotyk petrarkizujący, sarmacki, konceptystyczny, popularny i pobożny, przy czym zwraca uwagę na trudności ostrych podziałów, wynikające, jej zdaniem, z synkretyzmu tradycji literackich, płynności granic obiegów i tematów, częstego przekraczania konwencji gatunkowych. Przyjęte podziały wyznaczają kompozycję całej pracy: w rozdziałach poświęconych poszczególnym odmianom dąży Kotarska do wielostronnej charakterystyki wyróżnionego przez siebie wariantu, łącząc jego obserwację w kontekście historycznego rozwoju literatury z opisem pod kątem źródeł inspiracji, obiegów czytelniczych, kontekstu kulturowego, właściwości samego modelu i jego funkcji.

W rozdziale *Na auzońskich wodach*, obok rozważań związanych ze swoistością polskiej recepcji twórczości autora *Canzoniere*, formułuje Kotarska własną koncepcję petrarkizmu, istotną dla całości pracy. Petrarkizm i antypetrarkizm stanowią punkty odniesienia, wobec których określone zostają inne odmiany erotyku. Niezbędnym warunkiem usytuowania danego typu na biegunie petrarkistowskim jest adaptacja filozoficznych, metafizycznych, platońskich kontekstów koncepcji miłości. Kontynuacja motywów, wykorzystanie znamiennej topiki czy środków ekspresji nie stanowi, według Kotarskiej, o petrarkistowskim odcieniu utworu. Recepcję twórczości Petrarcki w Europie, w tym także i polski wariant odbioru, charakteryzuje zbanalizowanie treści, spłylenie filozoficznych aspektów uczucia, skonwencjonalizowanie tematów. Ograniczenia i modyfikacje tej tradycji w literaturze staropolskiej uzasadniają proponowaną dla wyróżnionej odmiany gatunkowej nazwę „erotyk petrarkizujący”, która uwydatnia uproszczenia i cząstkowość polskiej adaptacji wzorca.

Sytuacja „kulturalnego przyspieszenia”, atmosfera staropolskiego życia kul-

turalnego, organizowanego wokół sporów religijnych i politycznych, dualizm kultury miłosnej, oddzielającej miłość zmysłową i duchową, brak tradycji rycerskich, dworskich utrudniały recepcję doktryny platońskiej w jej petrarkistowskim wydaniu. Konflikty etyczne, tendencje introspekcyjne wzbudzone przez uczucie znalazły najpełniejszy wyraz w twórczości Jana Kochanowskiego, Mikołaja Sępa Szarzyńskiego, Daniela Naborowskiego, lecz i w tej, „petrarkizującej” poezji nastąpiło spłylenie treści filozoficznych, osłabienie napięć moralnych i emocjonalnych, adaptacja głównie rysów zewnętrznych „pani anielskiej”. Mimo wszelkich uproszczeń tradycja petrarkistowska wniosła do liryki staropolskiej subtelny półton, sublimując tak uczucia, jak i język wypowiedzi miłosnej, wzbogacając frazeologię i leksykę, stymulując rozwój metaforyki, schematów konstrukcji wypowiedzi lirycznej i struktur wersyfikacyjnych.

W związku z występowaniem wzorów petrarkistowskich w poezji staropolskiej podnosi Kotarska istotną kwestię granic chronologicznych ich trwania. Mieczysław Brahmer, którego tezę autorka komentuje i modyfikuje (s. 69—70), widzi zakończenie recepcji petrarkizmu u progu XVII wieku. Kotarska uznaje możliwość kontynuacji tych doświadczeń poetyckich także w baroku. Zgodnie jednak z przyjętym wcześniej rozumieniem zjawiska jako harmonijnej koegzystencji uczucia w jego filozoficznym wymiarze oraz jemu właściwych środków wyrazu twierdzi, że pojęcie „petrarkizmu barokowego” obejmowałoby wyłącznie kontynuację środków ekspresji wypracowanych przez Petrarke. Barokowy sensualizm, którego konsekwencją jest wyeliminowanie refleksyjności, rezygnacja z platońskich kontekstów miłości, nie pozwala, zdaniem autorki, mówić o XVII-wiecznym petrarkizmie *sensu largo*. Należy zauważyć, że stanowiska badaczy polskich i europejskich wykazują w tej materii pewne rozbieżności. Frank J. Warnke zwraca uwagę na fakt, że petrarkistowskie środki wypowiedzi poetyckiej, np. hiperbole i antytezy, zyskują w poezji XVII w. nowy charakter przez zmianę kontekstów filozoficznych, przez barokowe pojmowanie poezji jako gry: przestają więc być w swej istocie petrarkistowskie². Alina Nowicka-Jeżowa w pracy poświęconej madrygałom staropolskim mówi o współlistnieniu w literaturze baroku nurtów petrarkistowskich i antypetrarkistowskich — marinistycznych³. Inni badacze widzą wpływy Petrarke i w barokowych tematach lirycznych, i we wzorach wypowiedzi poetyckiej⁴. Wobec wielości koncepcji problem petrarkizmu i antypetrarkizmu XVII-wiecznego pozostaje zagadnieniem nadal otwartym i dyskusyjnym.

W opozycji do wzorca petrarkistowskiego sytuuje Kotarska wariant sarmacki erotyku, ukształtowany w stuleciach XVI i XVII w kręgu kultury szlacheckiej i wiążącego się z nią piśmiennictwa parenetycznego, które wytworzyło odrębny model kultury erotycznej. Sarmacki *ethos* życia cnotliwego, statecznego, nie był, jak zauważa autorka, „nośny artystycznie” (s. 85). Koncepcja miłości-przyjaźni, wyrosła z pism Arystotelesa i Cycerona, ugruntowana przez tradycję chrześcijańską, inspirowała głównie literaturę o profilu dydaktycznym. Stoickie traktowanie losu ludzkiego w twórczości tak Kochanowskiego, jak i licznych anonimowych pisarzy sylw szlacheckich eliminowało emocje, prowadząc do trzeźwego, realistycznego pojmowania miłości jako partnerskiej więzi w szlacheckiej Arkadii. Koncepcja uczucia, rekonstruowana przez Kotarską na podstawie pieśni, wotów, listów, oratorskich monologów, laudacji, herbowych konceptów uformowała właści-

² F. J. Warnke, *Versions of Baroque. European Literature in the Seventeenth Century*. New Haven and London 1972, s. 100—105.

³ A. Nowicka-Jeżowa, *Madrygały staropolskie. Z dziejów liryki miłosnej w epoce renesansu i baroku*. Wrocław 1978, s. 19.

⁴ Zob. m. in. O. Büdel, *Francesco Petrarca und der Literaturbarock*. Krefeld 1963. — Cz. Hernas, *Barok*. Warszawa 1976, s. 245.

wy sobie ideał kobiety żony, którego fundament stanowiły cnota, zapobiegliwość i pobożność. Utwory objęte wspólną nazwą erotyku sarmackiego łączy, obok koncepcji miłości i ideału kobiety, ukształtowana w tradycjach literatury parenetycznej postawa podmiotu lirycznego: zycziwego doradcy, który dysponuje rozległą wiedzą życiową, objawia nie miłosne pasje, lecz skłonności moralizatorskie — pociesza, doradza, poucza. Erotyk sarmacki wypracował też własny język miłości, wyrosły z tradycji oratorskich, wzorów retorycznych, nacechowany właściwą kulturze szlacheckiej familiarnością — język sentencjonalny, aforystyczny, wzbogacony orientalizmami i conceptami.

Własności erotyku petrarkizującego i erotyku sarmackiego rysują się wyraźnie i przejrzysto tak na szerszym tle literatury i kultury staropolskiej, jak i we wzajemnym przeciwstawieniu. Dzięki zastosowaniu przez autorkę tych samych kategorii opisu dla obu modeli: koncepcji miłości, ideału kobiety, podmiotu lirycznego i środków artystycznej ekspresji, można obserwować te cechy, które stanowią o odrębności rozważanych odmian. Oba określenia — „sarmacki” i „petrarkizujący” — odsyłają do źródeł inspiracji literackich i kulturowych. Przyjęty porządek ulega zachwianiu w rozdziałach następnych. Określenie kolejnej antypetrarkistowskiej odmiany erotyku jako „popularnego” wskazuje przede wszystkim na obieg czytelniczy trzeciego wariantu staropolskiej liryki miłosnej. Ponadto wydaje się, że w uwagach tej odmianie poświęconych autorka zrezygnowała z niektórych kryteriów przyjętych we wstępie pracy jako podstawy klasyfikacji.

Rozdział *Między zgrzebnością a dwornością* przynosi informacje o erotyku popularnym jako odmianie gatunkowej, funkcjonującej na pograniczach kultury oficjalnej, dworsko-szlacheckiej, i kultury ludowej. Anonimowi twórcy, wywodzący się, zdaniem autorki, z kręgów frantowsko-sowizrzalskich, tworzyli literaturę przeznaczoną dla „masowego odbiorcy” (s. 127), inspirowaną pieśnią dworską, ludową, goliardową i poezją czarnoleską. Erotyk popularny, łącząc literaturę obiegów „wysokiego” i „niskiego”, pełnił w kulturze staropolskiej rozliczne funkcje — meliczne, ludyczne, dydaktyczne. Charakteryzując tę odmianę liryki miłosnej, koncentruje się Kotarska głównie na obiegu czytelniczym oraz na źródłach inspiracji erotyku (liryka Kochanowskiego i twórczość ludowa). Reminiscencje „muzy czarnoleskiej” można tu obserwować w zapożyczeniach incipitowych i puentowych, w sposobach kształtowania podmiotu i monologu lirycznego, w przejmowaniu i modyfikacji elementów filozofii poety. Funkcje pieśni popularnej jako „nauczycielki życia i miłości” wpłynęły jednak na znaczne uproszczenia czarnoleskiego wzoru w kierunku emocjonalności, sensualizmu, moralizatorstwa i ornamentacji. Relacje liryki popularnej z poezją Kochanowskiego osłabiła w XVII w. adaptacja poetyki barokowej, zmierzająca ku wzbogacaniu wersyfikacji i stylu, „uretorycznianiu” wypowiedzi. Najsilniejsze związki łączą pieśń popularną z folklorem. Ich trwałość, jak sądzi Kotarska, jest motywowana bliskością genetyczną kręgu twórców „drugiego obiegu” wobec tradycji gminnej. Stylizacja ludowa, którą można obserwować w kształtowaniu sytuacji, bohatera, wątków tematycznych, wersyfikacji, w konwencjach — sielankowej i burleskowej — erotyku popularnego, jest ważnym środkiem przełamywania renesansowych i barokowych reguł poezji, źródłem nowych wartości emocjonalnych i swoistej, rodzimej egzotyki.

W erotyku popularnym — pisze Kotarska — poezja Kochanowskiego i liryka ludowa „poddane zostały zabiegom adaptacyjnym, których rezultatem był swoisty amalgamat poetycki, nie przystający ściśle ani do liryki dworskiej, ani do autentycznie ludowego erotyku” (s. 139). Słuszności tej tezy nie ma potrzeby kwestionować. Można natomiast zauważyć, że przesunięcie akcentu na źródła inspiracji liryki popularnej nie znalazło tu wystarczającej przeciwwagi w konstrukcji modelu owego wariantu erotyku w kontekście jego wewnętrznych, „osobniczych” właściwości. Cytowane przez autorkę przykłady (m. in. tańce: PiT, 4, s. 144;

PN, VI, s. 149; PiT, 30, s. 158) pozwalają przypuszczać, że w oparciu o dane wzory wykształciły się co najmniej trzy dość odległe podtypy erotyku popularnego: o profilu czarnoleskim, barokowym i ludowym. Należałoby wobec powyższego ustalić, czy określenie „erotyk popularny” istnieje jako umowna nazwa zjawisk literackich różnej klasy, złożonych wspólnym obiegiem czytelniczym i sąsiedztwem w anonimowych zbiorach poezji, czy też możliwy jest opis owego amalgamatu — modelu tej odmiany — nie tylko w kategoriach funkcji łączących utwory, lecz i wspólnego rodzaju przeżyć, ideału kobiety, postawy podmiotu lirycznego, środków artystycznej ekspresji.

Ponadto, rozważając problem erotyku popularnego, nie sposób pominąć kwestii spornych związanych z jego rodowodem. Kotarska podtrzymuje tu tezę swojej pracy poprzedniej⁵ o głównie plebejskim, frantowsko-sowizrzalskim, „nieuczonym” charakterze pieśni popularnej, odrzucając tezę Jana Stanisława Bystronia (i Karola Badeckiego⁶) o jej genealogii mieszczańskiej. Należy tu odnotować i inne koncepcje kręgu autorskiego. Polemizując z Badeckim, Julian Krzyżanowski mówił o dworskiej, szlacheckiej proveniencji „pieśni, tańców i padwanów”, nie negując także mieszczańskiego rodowodu niektórych utworów⁷. „Wysokie koneksje” erotyku popularnego podkreślał także Hernas⁸. Z problemem autorstwa pieśni popularnej łączy się bowiem istotna kwestia jej źródeł: „Zagadnienie to, podobnie zresztą jak mnóstwo innych, czeka na szczegółowe badania, na ustalenie związków naszych padwanów z popularną pieśnią włoską, francuską i niemiecką, dopiero wówczas będzie się można pokusić o próbę odpowiedzi na pytanie, jakie elementy »chłopskie«, polskie czy ruskie, weszły do repertuaru popularnego i jakie pozostawiły w nim ślady. W związku z tym wypadnie również ustalić granicę, która w repertuarze pieśni popularnej w. XVII przebiega między rzeczami »oryginalnymi«, twórcami poetów polskich, a między pomysłami »wędrownymi«, znanymi od wieków w poezji europejskiej”⁹.

Propozycje badawcze Krzyżanowskiego zrealizowała we wspomnianej już pracy Nowicka-Jeżowa, omawiając pokrewieństwo „pieśni, tańców i padwanów” z mardygałową liryką kręgu kultury romańskiej. Świadomość europejskich powiązań erotyku popularnego nie powinna pozostać bez wpływu na poglądy dotyczące tak rodowodu, jak i inspiracji tej odmiany liryki miłosnej. Uwagi powyższe mogłyby przynieść pewną modyfikację tezy o zbliżonym do ludowego rodowodzie erotyku popularnego oraz poszerzyć spojrzenie na jego związki europejskie, stanowiące, obok poezji Kochanowskiego i folkloru, trzecie potężne źródło wzorów literackich.

Stosunkowo najwięcej wątpliwości budzą rozważania autorki przedstawione w rozdziale *Concors discordia — discors concordia*, poświęcone kolejnej odmianie liryki miłosnej, określonej tu jako „erotyk konceptystyczny”. Podstawę do wyróżnienia tego wariantu pragnie widzieć Kotarska w kręgu zjawisk praktyki piarskiej i teorii, w XVII-wiecznych dyskusjach nad kategoriami *inventio, ingenium, maraviglia, subtilitas, concetto*. Posługując się formułą konceptu wypracowaną przez Macieja Kazimierza Sarbiewskiego¹⁰, rozumianą przez Otwinowską

⁵ Kotarska, *Poetyka popularnej liryki miłosnej XVII wieku w Polsce*, s. 14—16.

⁶ *Polska liryka mieszczańska. Pieśni — tańce — padwany*. Opracował K. Badecki. Lwów 1936.

⁷ J. Krzyżanowski, *Paralele*. Warszawa 1961, s. 186.

⁸ Hernas, *op. cit.*, s. 70—76.

⁹ Krzyżanowski, *op. cit.*, s. 186—187.

¹⁰ M. K. Sarbiewski, *O poincie i dowcipie*. W: *Wykłady poetyki*. Przełożył i opracował S. Skimina. Wrocław 1958.

i Lachmann jako „ogarnięcie w tym samym fakcie tego, co ogólne, powtarzalne, typowe, i tego, co szczególne, wyjątkowe” (s. 169), analizuje i interpretuje autorka utwory Jana Andrzeja Morsztyna, Daniela Naborowskiego, Szymona Zimorowica pod kątem „zgodnej niezgodności różnorodnych wzorców poetyckich, relacji między czynnikiem zmysłowym a intelektualnym, obrazem a słowem, symbiozą oddzielności i wspólności, koncentracją i wariacją, akcentowaniem formy i jej przełamaniem” (s. 171). Przeprowadzone analizy utworów prowadzą autorkę książki do interpretacji konceptu jako nowego, zaskakującego odbiorcę środka realizacji zbanalizowanego w XVII w. tematu miłosnego, jako sposobu łączenia w płaszczyźnie *concors discordia* różnych tradycji literackich, jako metody prowadzenia intelektualnej gry z odbiorcą. Posługując się teorią Sarbiewskiego wyróżnia także i omawia Kotarska akumina proste — poetyckie zabawy słowem, które „kierowały obserwacje w stronę fonetycznych aspektów języka i możliwości wykorzystania ich dla celów ekspresywnych” (s. 200)¹¹.

Zagadnieniem pierwszym, wymagającym głębszej refleksji, jest status erotyku konceptystycznego w barokowej myśli o poezji. Refleksja teoretyczna XVII w. obejmowała zjawisko konceptu (*agudeza*, *argutezza*) różnorodnie definiowane, włączane w nurt rozważań z zakresu psychologii twórczości i odbioru, widziane jako kategoria filozoficzna (epistemologiczna bądź ontologiczna), retoryczna, logiczna, dydaktyczna lub lingwistyczno-stylistyczna¹². Pojęcie akuminy adaptowały różne dziedziny wiedzy o poezji. Rozważając przyjętą przez Kotarską możliwość upatrywania w konceptcie wyznacznika gatunku lirycznego należałoby sięgnąć do XVII-wiecznej refleksji genologicznej. W genologii koncept łączono przede wszystkim z teorią epigramatu, jednak i tam tendencje do uznawania pointy za wyznacznik gatunkowy pojawiały się niezwykle rzadko. Zatem myśl teoretyczna epoki nie uzasadnia wyróżnienia erotyku konceptystycznego. W praktyce twórczej natomiast można odnotować stosowanie konceptu w epice, liryce, dramacie czy publicystyce baroku. Wiele utworów, w których posłużono się konceptem w rozumieniu przyjętym przez Kotarską, realizuje temat nie związany ze sferą uczuć¹³. Uzasadnienia dla dyskutowanej odmiany erotyku należałoby szukać posługując się wyróżnionymi we wstępie do książki kategoriami: wskazując odrębne źródła inspiracji, obiegi czytelnicze, wzorce przeżywania, język uczuć. Właściwości te, jak się jednak okazuje, dzieli erotyk konceptystyczny z innymi wariantami liryki miłosnej¹⁴.

Pytanie o miejsce konceptu w XVII-wiecznych teoriach poezji pozostaje nadal problemem otwartym. Świadectwem konfuzji i pewnej bezradności wobec pojęcia tak znaczeniowo obciążonego jest różnorodność często sprzecznych jego wykładni

¹¹ Na te wartości estetyczne akuminów prostych zwracał już uwagę Hernas (*op. cit.*, s. 238—241).

¹² Zob. np. K. K. Ruthven, *The Conceit*. London 1969, s. 1—16. — E. Sarnowska-Temeriusz, *Droga na Parnas. Problemy staropolskiej wiedzy o poezji*. Wrocław 1974, s. 151. — J. E. Spingarn, *Critical Essays of the Seventeenth Century*. T. 1. Oxford 1908, s. lviii-lxiii. — B. Otwinowska, „*Concors discordia*” Sarbiewskiego w teorii konceptyzmu. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 3.

¹³ Zob. np. przykłady ilustrujące przedstawioną przez Sarbiewskiego (*O poimcie i dowcipie*, s. 20—21) istotę pointy.

¹⁴ W związku z niejasnością pojęcia erotyku konceptystycznego jako gatunkowej odmiany liryki miłosnej można, posługując się przyjętymi przez autorkę kryteriami, wyróżnić np. wariant dworski erotyku, który obejmowałby także — obok twórczości dworskiej m. in. J. Kochanowskiego — utwory J. A. Morsztyna i D. Naborowskiego, rozgrywające temat miłości w sposób konceptystyczny.

w pracach nowszych, poświęconych zagadnieniu¹⁵. Wieloznaczność terminu wydaje się skazywać na niepowodzenie wszelkie próby jednoznacznych definicji: można natomiast starać się odnaleźć i określić wspólną podstawę różnorodnych (nierzadko w obrębie jednej teorii — np. Tesaura) sposobów rozumienia pojęcia. Ustalenia wymaga ponadto relacja między konceptem a różnymi wersjami XVII-wiecznego konceptyzmu, między wypowiedziami teoretyków a normami praktykowanymi. Decyzja przystosowania kategorii wyodrębnionej z obszaru myśli teoretycznej do badań praktyki poetyckiej jest zadaniem skomplikowanym wobec częstej nieprzystawalności tych dwóch obszarów. Przyjęta przez autorkę rozszerzona formuła Sarbiewskiego, „*concors discordia* — *discors concordia*”, pozwoliła jej dostrzec realizację arystotelesowskiej zasady „*unitas in varietate*” w płaszczyźnie jednego utworu, w związkach między utworami oraz kategoriami pozaliterackimi — zmysłami a intelektem. W praktyce, wobec zadania interpretacji konkretnych zjawisk literackich, niemożliwa okazała się rezygnacja z pojęć takich, jak antyteza, kontrast, hiperbola, alegoria czy porównanie, które Sarbiewski uznał za nieprzydatne dla zdefiniowania istoty pointy (zob. s. 172—200).

Wydaje się, że uniwersalność wypracowanej przez „słowiańskiego Horacego” definicji akuminu nie polega jedynie na „braku subiektywizmu” w skonstruowanej przezeń teorii pointy (zob. s. 170). Trzeba podkreślić, że traktat *De acuto et arguto*, przeznaczony dla tych, „którzy pragną w sposób pointowany pisać i mówić”¹⁶, wyróżnia spośród innych prób określenia konceptu przede wszystkim uchwycenie jego istoty w złożonym akcie — w sytuacji komunikacyjnej. Pointę Sarbiewskiego można próbować zinterpretować nie jako statyczne współistnienie niezgodności i zgodności, typowości i wyjątkowości, prawdopodobieństwa i nieprawdopodobieństwa, lecz jako proces, zjawisko o charakterze dynamicznym. Zjednoczenie zgodności i niezgodności zachodzi bowiem w mowie, w słownym wypowiedzeniu. Pierwszym, „przedwerbalnym” momentem aktu jest intencja nadawcy, wyrażająca się w wyborze tematu i postanowieniu zrealizowania go w sposób pointowany. Temat zawiera potencjalny „ładunek” niezgodności i zgodności, który trzeba wynaleźć i przedstawić tak, aby kielkująca z tematu zgodność i niezgodność zjednoczyły się w akcie mowy. *Concors discordia* lub *discors concordia*, harmonijnie połączone, wieńczą akt pointy. Reakcja odbiorcy jest procesem przebiegającym równoległe do wytwarzania akuminu. Wypowiedzenie niezgodności budzi zdziwienie, następujące po nim (lub dowolnie — przed nim) ujawnienie zgodności — przyjemność. Złączeniu niezgodności i zgodności w przekazie odpowiada zjednoczenie zdziwienia i przyjemności w umyśle odbiorcy, czyli — niespodzianka. Możliwość aktu pointy istnieje zawsze: jego „wirtualność i fundamentalność” polega na potencjalności połączenia niezgodności i zgodności, które realizuje się w wypowiedzeniu słownym. Istota pointy-aktu jest bowiem niezależna od formalnego spełnienia aktu, którego rezultatem jest wywołanie zdziwienia i przyjemności odbiorcy. Odczucie niespodzianki to efekt procesu jednorazowego — poznanie unie-

¹⁵ Zob. np. definicje konceptu w słownikach terminów literackich: *Encyclopaedia of Poetry and Poetics*. Ed. by A. Preminger. New Jersey 1965, s. 148—149. — *Dictionary of World Literary Terms*. New, enlarged and completely revised edition. Ed. by J. T. Shipley. London 1970, s. 62. — J. A. Cuddon, *A Dictionary of Literary Terms*. Revised edition. London 1979, s. 144—150. — M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*. Pod redakcją J. Sławińskiego. Wrocław 1976, s. 199.

¹⁶ Sarbiewski, *O poincie i dowcipie*, s. 1.

możliwia jej formalne zaistnienie po raz drugi, nie unicestwia natomiast pointy jako bytu wirtualnego: akt jednoczenia zgodności i niezgodności daje się powtarzać wielokrotnie¹⁷.

Wobec powyższego można uznać, że odwoływanie się w analizie utworów określanych jako konceptystyczne do reakcji czytelnika, do opozycji znanego i nieznanego, oczekiwanego i nieoczekiwanego (zob. s. 173, 174, 182) za zabieg ryzykowny z dwóch co najmniej powodów. Przyjmując definicję Sarbiewskiego zakładamy, że pointa istnieje w utworze poza czytelnikiem i od niego niezależnie. Ponadto, starając się dociec, czego spodziewał się w danym przypadku odbiorca XVII-wieczny, skazani jesteśmy głównie na własne, intuicyjne odczucie niespodzianki, na próbę identyfikacji z owym odbiorcą niezawodną tym bardziej, że niespodzianka — wobec oswojenia odbiorcy barokowego z mechanizmem pointy — nie zawsze musiała zachodzić formalnie, a nasze odczucie konwencjonalności i niekonwencjonalności w poezji prawdopodobnie nie koresponduje z XVII-wiecznym odczuciem tej antynomii.

Ostatni rozdział *Erotyku staropolskiego* poświęca autorka związkom poezji miłosnej z liryką religijną: infiltracji „potencjału ideowego i formalnego” *profanum* w sferę *sacrum*, rozważanej w kontekście europejskich tradycji chrystianizacji antyku, średniowiecznego kultu maryjnego, mistycyzmu hiszpańskiego i włoskiego. „Obserwacja elementów erotyki w tekstach religijnych pozwala wykreślić linię podnoszącą się równoległe do linii wzrastania tendencji barokowych, retoryczności, alegoryzacji” (s. 215). Nieczęste korzystanie z wzorów zachodnioeuropejskiej liryki „dwornej” w poezji religijnej polskiego średniowiecza było efektem kulturowego opóźnienia. Nie zaowocowała też gorącym wyrazem pobożnych afektów chłodna, racjonalistyczna myśl Odrodzenia. Dopiero w przeobrażeniach barokowych widzi autorka możliwość szerszego przenikania liryki miłosnej w obszar *sacrum*. Klimat XVII-wieczny, określany przez grę przeciwieństw, łączenie typowości i wyjątkowości, metaforyczny, emblematyczny sposób myślenia i poznawania pozwolił zastosować w liryce religijnej erotyczne obrazy i symbole. Alegoryczna interpretacja mitów umożliwiła ponadto adaptację motywów antycznych, opatrzonych nową, chrześcijańską wykładnią¹⁸. W realizacji tematu religijnego wyróżnacza Kotarska trzy kierunki włączania *profanum* w sferę *sacrum*, obejmujące tak reminiscencje frazeologiczne, jak i konstrukcję podmiotu lirycznego, bohaterów, formy monologu, stylistykę i wersyfikację. W poezji kierunku konceptystycznego i alegorycznego, reprezentowanego przez Sarbiewskiego i Grabowieckiego, nacechowanej związkami z tradycją mistyczną, szeroko inspirowaną *Pieśnią nad Pieśniami* oraz erotykami Horacego, temat religijny połączenia duszy z Bogiem rozgrywano w płaszczyźnie *concors discordia*, asymilując toposy mitologii grecko-rzymskiej włączone do uniwersum znaczeń chrześcijańskich. W nurcie sielankowo-sentymentalnym obrazy świeckiej, szlacheckiej Arkadii przenoszono w obszar Arkadii świętej, metafizycznej, w której dusza Oblubienica łączyła się z Bogiem Oblubieńcem. „Popularno-kantyczkowej” (s. 221) realizacji tematu religijnego służyły zapożyczone głównie z popularnej pieśni miłosnej zwroty i wyrażenia, konwencje opisu urody cielesnej Boskiego kochanka, struktury meliczne, nie licujące często z powagą tematu.

W staropolskiej liryce religijnej obserwuje Kotarska tendencje wspólne tym,

¹⁷ Zob. *ibidem*, s. 5—9.

¹⁸ Próby wyjaśnienia związków erotyki i religii w poezji baroku podejmowali także: J. M. Cohen (*The Baroque Lyric*, London 1963, s. 52—69), Warnke (*op. cit.*, s. 62—65), L. L. Martz (*The Poetry of Meditation*, New Haven 1954, *passim*).

które zdecydowały o symbiozie *sacrum* i *profanum* w literaturze europejskiej. Analiza utworów religijnych prowadzi do stwierdzenia, że recepcja doświadczeń mistycznych hiszpańskich oraz włoskich nie przyniosła w literaturze staropolskiej równie wysublimowanych obrazów komunikacji z Bogiem. Zdecydowały o tym czynniki określające kształt także i innych odmian rodzimego erotyku: słabość adaptacji doktryny platońskiej, silne tendencje dydaktyczne i moralizatorskie. Interesujące, obszerne, dobrze udokumentowane rozważania w rozdziale poświęconym *sacrum* i *profanum*, którym sprawiedliwości nie oddaje niniejsza pobieżna prezentacja, wydają się jednak niezgodne z pierwotną intencją przedstawienia odmian staropolskiej liryki miłosnej. Brakuje bowiem wyjaśnienia treści i zakresu pojęcia „erotyk pobożny”, które zdaje się zapowiadać przede wszystkim przeniesienie *sacrum* w sferę *profanum*, nie zaś relację odwrotną, której rozdział jest wyłącznie poświęcony. Identyfikacja dzieła literackiego jako religijnego jest ważnym i trudnym problemem metodologicznym. Argumentem na rzecz religijności utworu, najczęściej wysuwany, jest totalne odniesienie jego semantycznej wymowy do sfery *sacrum* bądź możliwość odnalezienia śladów kontaktów z religią na każdym poziomie organizacji dzieła¹⁹. Dlatego niezbędna wydaje się odpowiedź na pytanie, czy analizowane utwory, należące ze względu na temat i typ przeżyć do liryki religijnej, można, jak czyni to Kotarska, traktować jako odmianę gatunkową erotyku. Relacji odwrotnej — kontekstów „pobożnych” liryki miłosnej — autorka książki nie sygnalizuje. Tymczasem przenikanie sfer *sacrum* i *profanum* w literaturze baroku daje się określić jako dwustronne. Równie często pożądanie cielesne przybiera tu kostium pobożny, jak i sztafaż erotyczny towarzyszy eksplikacji uczuć religijnych. W literaturze polskiej i europejskiej można wskazać wiele utworów, w których rytuał religijny — świąt, gestów, akcesoriów — towarzyszy miłosnej grze, w których prośba o przychyłność przybiera formę modlitwy²⁰. Wobec tego należy zastanowić się nad dystrybucją pojęcia „erotyk pobożny” — zarezerwować je raczej dla tych utworów, w których ziemski obiekt uczuć zdobywany jest środkami religijnej perswazji.

Uporządkowanie, klasyfikacja i interpretacja obszernego materiału literackiego i krytycznego, którym w swojej pracy dysponowała Kotarska, było zadaniem niełatwym wobec braku wzorów i słabo wytyczonych szlaków badań liryki miłosnej. *Erotyk staropolski* — publikacja cenna i dyskusyjna, sygnalizująca wiele istotnych, otwartych problemów, przynosi obszerną charakterystykę liryki miłosnej od jej początków aż po wiek XVII, ujawniając różnorodność odmian gatunkowych, ich źródeł inspiracji, obiegów czytelniczych, wzorów miłości na tle kultury rodzimej i obcej. Proponowane ujęcie typologiczne erotyku staropolskiego budzi jednak pewne wątpliwości, podobnie jak interpretacje niektórych tekstów, klasyfikowanych jako reprezentatywne dla poszczególnych odmian. Nie zawsze też intencje autorki i przyjęte przez nią kryteria porządkujące są jasne — często w zwartych, spójnych sekwencjach interpretacyjnych brakuje sygnału możliwości odmiennego spojrzenia na diskutowany problem. Założeniem pracy było przedstawienie „zjawisk o charakterze typologicznym, »formułujących się« w czytelne wzorce przeżywania, schematy konstrukcyjne i stylistyczne” (s. 256—257). Tymczasem niektóre wyznaczniki, przyjęte we wstępie pracy jako podstawa wyróżnienia wariantów, nie funkcjonują jednakowo, okazują się dla niektórych odmian mało przydatne. Szkoda, że porządku prezentacji, zastosowanego dla erotyku sar-

¹⁹ Zob. M. Jasińska-Wojtkowska, *Identyfikacja religijności dzieła literackiego*. W zbiorze: *Sacrum w literaturze*. Lublin 1983, s. 60, 62.

²⁰ Zob. np. J. A. Morsztyn, *Utwory zebrane*. Opracował L. Kukulski. Warszawa 1971, s. 45, 106, 114, 240—241, 274.

mackiego i petrarkizującego, nie udało się utrzymać w całej pracy: pozwoliby on widzieć i porównywać właściwości wariantów, ich cechy dystynktywne, na tych samych poziomach: inspiracji, modelu przeżyć, ideału kobiety, stylu, kręgu czytelniczego. Obfitość materiału i różnorodność stosowanych zabiegów interpretacyjnych nie zawsze udało się autorce pogodzić z przejrzystością wywodu i precyzją słowa. Są to jednak niedociągnięcia drobne wobec istotnych pytań, które prowadzi praca, jak i wobec jej wartości jako najbardziej do tej pory kompletnego i wielostronnego studium staropolskiej liryki miłosnej.

Dorota Gostyńska

O JULIANIE PRZYBOSIU. WSPOMNIENIA, STUDIA, SZKICE. Pod redakcją Tadeusza Bujnickiego i Krystyny Heskiej-Kwaśniewicz. Katowice 1983. Uniwersytet Śląski, ss. 134 + errata na wklejce. „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach”. Nr 556. (Redaktor serii „Historia Literatury” Ireneusz Opacki. Recenzent Jacek Łukasiewicz).

Od czasu śmierci Juliana Przybosia (6 X 1970) nasza wiedza o jego życiu i dorobku poetyckim znacznie się pomnożyła. Przede wszystkim opublikowano pokaźny tom *Utworów poetyckich* (1971) zawierający 410 wierszy, przygotowany do druku jeszcze przez samego poetę, a stanowiący ostatni wyraz jego autorskiej woli. Ukazała się też — znana przedtem tylko z fragmentów — jego książka *Zapiski bez daty* (1970), tym ważniejsza i odmienna w dorobku Przybosia, że autobiograficzna (a Przyboś był programowo autobiografiom niechętny). Wreszcie trzecie ważne *opus posthumum* to *Listy Juliana Przybosia do rodziny, 1921—1931* (1974), które opracował Adam Przyboś. Zebrano i wydano dwa tomy wypowiedzi o poecie tych, którzy go znali: w opracowaniu Janusza Sławińskiego *Wspomnienia o Julianie Przybosiu* (1976) oraz pod redakcją Stanisława Fryciego publikację *Julian Przyboś. Życie i dzieło poetyckie* (1976). Ukazało się także kilka obszerniejszych bądź całkiem szczupłych książek o Przybosiu: Bogusława Kierca *Przyboś i ...* (1976), Jerzego Kwiatkowskiego *Świat poetycki Juliana Przybosia* (1972), Artura Sandauera *Przyboś* (1970), Wiesława Pawła Szymańskiego *Julian Przyboś* (1976), Andrzeja K. Waśkiewicza *O poezji Juliana Przybosia* (1977), ponadto zaś studium Marii Zembaty-Michalakowej *Poezja Juliana Przybosia w świetle badań statystyczno-językowych na tle porównawczym* (1982).

Wreszcie — podjęto edycję krytyczną *Pism zebranych* Przybosia, w opracowaniu Rościśława Skręta; niedawno otrzymaliśmy tom 1, zawierający wiersze od r. 1955, na który z niecierpliwością czekaliśmy. Istnieje *Kalendarium życia i twórczości Juliana Przybosia* zestawione przez Józefa Duka oraz w zasadzie kompletna bibliografia podmiotowa i przedmiotowa opracowana przez Zofię Sokół¹. Od r. 1970 ukazało się także sporo artykułów naukowych i krytycznych. Część z nich przynależy oczywiście do fali wspomnieniowej wzbudzonej zgonem poety, ale wiele spośród opublikowanych wówczas tekstów zachowało rzetelną wartość.

¹ J. Duk, *Kalendarium życia i twórczości Juliana Przybosia*. W zbiorze: *Wspomnienia o Julianie Przybosiu*. Opracował i wstępem poprzedził J. Sławiński. Warszawa 1975. — Z. Sokół, *Bibliografia twórczości poetyckiej Juliana Przybosia i opracowań o jego życiu i dorobku literackim (za lata 1922—1972)*. W zbiorze: *Julian Przyboś. Życie i dzieło poetyckie. Zbiór artykułów i rozpraw*. Pod redakcją S. Fryciego. Rzeszów 1976. Autorka nie uwzględniła twórczości eseistycznej i publicystycznej (zob. T. Kłak, rec. w: „Ruch Literacki” 1979, nr 2).