

# Adam Karpiński

---

## "Sztuka tworzenia : podmiot autorski w poezji kunsztownej polskiego baroku", Barbara Fałęcka, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1983 : [recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 75/4, 287-294

---

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](http://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 LXXV, 1984, z. 4  
PL ISSN 0031-0514

Barbara Fałęcka, SZTUKA TWORZENIA. PODMIOT AUTORSKI W POEZJI KUNSTOWNEJ POLSKIEGO BAROKU. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1983. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 150 + errata na luźnej kartce. Polska Akademia Nauk. Instytut Badań Literackich. „Studia Staropolskie” T. LI. Komitet Redakcyjny: Czesław Hernas (red. naczelny), Janusz Pelc (sekr. redakcji), Jadwiga Rytel, Elżbieta Sarnowska-Temeriusz, Jerzy Ziomek.

Formuła tytułowa książki Barbary Fałęckiej, *Podmiot autorski w poezji kunsztownej polskiego baroku*, rozwinięta została we wstępie przedstawiającym teoretyczne założenia i historycznoliterackie zadania rozprawy: „zrekonstruowanie wyróżnionej przez współczesną refleksję teoretyczną kategorii podmiotu czynności twórczych. Rekonstrukcja ta zostanie przeprowadzona na podstawie XVII-wiecznych utworów poetyckich, ściślej na podstawie ówczesnej poezji kunsztownej” (s. 12). Ekspozowany w tym wywodzie „podmiot czynności twórczych” jest kategorią teoretyczną stosowaną do opisywania układu nadawczo-odbiorczego zasadniczo w obrębie jednego dzieła. Terminem tym określa się nadawcę, który ujawnia się bezpośrednio w tekście jako świadomy użytkownik i dysponent reguł i norm literackich. Jest on nadrzędną instancją nadawczą wobec podmiotu wypowiadającego (mówiącego), a zarazem, jako idealny podmiot świadomości literackiej, nie jest tożsamy z rzeczywistym autorem. Tocząca się dotąd dyskusja wokół pojęcia autora pozostawia nadal otwarty problem relacji pomiędzy poszczególnymi poziomami nadawczymi dzieła literackiego. Dyskusji tej, skoncentrowanej zresztą na problemie wyodrębnienia „nadawcy wewnętrznego”, towarzyszą różne propozycje terminologiczne. „Podmiot czynności twórczych” — termin ukuty przez Janusza Sławińskiego — odpowiada określeniu „obraz autora”, wcześniej stosowanemu przez Kazimierza Wykę, a także proponowanemu przez Teresę Kostkiewiczową terminowi „podmiot literacki”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Zob. J. Sławiński, *O kategorii podmiotu lirycznego. (Tezy referatu)*. W zbiorze: *Wiersz i poezja. Konferencja teoretycznoliteracka w Pcimiu*. Wrocław 1966. Przedruk w: J. Sławiński, *Dzieło — język — tradycja*. Warszawa 1974. — K. Wyka, „*Pan Tadeusz*”. T. 2. Warszawa 1963, rozdz. *Obraz autora*. — T. Kostkiewiczowa, *Kniaźnin jako poeta liryczny*. Wrocław 1971, rozdz. *Kategoria autora w badaniu poetyki utworów lirycznych*. Zob. też A. Okopień-Sławińska, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*. W zbiorze: *Problemy socjologii literatury*. Wrocław 1971. Krytyczne omówienie dyskusji znajduje się w artykule S. Sawickiego *Między autorem a podmiotem mówiącym* („Pamiętnik Literacki” 1977, z. 2. Przedruk w: S. Sawicki, *Poetyka — interpretacja — sacrum*. Warszawa 1981).

Badania historycznoliterackie przyswajają sobie tę kategorię powoli: wtedy gdy korzystają z jej okazjonalnej użyteczności<sup>2</sup> bądź też gdy poszukują nowego ujęcia kategorii autora, która pozwoliłaby przełamać zarówno ograniczenia metod psychologiczno-biografistycznych, jak i formalistyczne i fenomenologiczne zredukowanie zainteresowań badawczych ściśle do tekstu utworu<sup>3</sup>.

Praca Barbary Fałęckiej jest próbą wyodrębnienia i opisu „podmiotu czynności twórczych” nie w pojedynczym dziele, a nawet nie w grupie dzieł jednego autora, ale w szeregu utworów reprezentujących pewien kierunek w poezji okresu baroku. Może też dlatego autorka książki rezygnuje z podejmowania wątków toczącej się dyskusji, pozostawia na uboczu problem relacji pomiędzy poszczególnymi kategoriami instancji nadawczych w utworze. Sprawa ta pojawia się sporadycznie w przypadkach szczególnie charakterystycznego nakładania się lub rozdzielania „podmiotu czynności twórczych” i podmiotu mówiącego. Głównym obiektem zainteresowania Fałęckiej są teksty poetyckie i wyłaniający się z nich „obraz poety”. Cierpliwe drażnienie poddanych oglądowi utworów zmierza do ukazania w pozornie nieskomplikowanych całościach — precyzji i perfekcji wykonania. Analizy wierszy wypełniają przeważającą część książki, a odsłaniając mistrzostwo XVII-wiecznych poetów, prezentują również sprawność badaczki w sztuce analizy i interpretacji tekstów. Może nieraz porusza się ona na granicy „wytrzymałości interpretacyjnej” utworu, gdzie łatwo o zarzut, iż odtworzony zabieg twórczy nie jest proporcjonalny do uruchamianego warsztatu badawczego oraz do przywoływanych kontekstów. Konsekwentnie jednak rejestrowane są wszystkie manifestacje autorskich dążeń do osiągnięcia kunsztu artystycznego.

Nadrzędna dla całej pracy perspektywa rekonstrukcji czynnika podmiotowego na poziomie podmiotu czynności twórczych znacznie poszerza obszar działań interpretacyjnych. Pozwala uniknąć konieczności konfrontacji właściwości poetyckich utworu z intencjami autora osobowego i stanowi tym samym doskonałe „alibi” dla wszystkich działań interpretacyjnych mających oparcie w tekście. Znacznie jednak ważniejszą konsekwencją założeń pracy jest możliwość śledzenia poetyckiej sprawności podmiotu autorskiego traktowanej jako przejaw świadomych wyborów i decyzji. Zwróciła na to uwagę Fałęcka w końcowych partiach książki: „Do celu niniejszej pracy — scharakteryzowania podmiotu czynności twórczych w XVII-wiecznej poezji kunsztownej — zmierzamy drogą historycznoliterackich interpretacji utworów, traktując dostrzeżone elementy, układy, chwytły poetyckie jako dowód świadomej strategii autorskiej, jako przejaw autorskiej decyzji. O poetyckich realizacjach niezgodnych lub niezupełnie zgodnych z wolą autora można mówić jedynie w odniesieniu do innego poziomu nadawczego, na jakim znajduje się autor, konkretny człowiek, rozpatrywany w aspekcie jego pisarskiej działalności. Na tym poziomie może dojść do niezgodności między autorskimi intencjami a poetycką realizacją. Natomiast w przypadku podmiotu czynności twórczych — nadawcy utworu wyprowadzonego z tegoż utworu — każde z zaobserwowanych rozwiązań i posunięć składa się na byt i charakterystykę tego nadawcy, a zmieniając punkt widzenia można stwierdzić, że każde rozwiązanie i posunięcie wpisane w utwór jest wynikiem jego decyzji, wszystko jest zgodne z jego wolą” (s. 102).

Autorka książki podkreśliła metodologiczną przydatność stosowania kategorii nadawcy utworu literackiego — „podmiotu czynności twórczych”. Wydaje się jednak, że zbyt pobieżnie potraktowała sprawę uzasadnienia tej przydatności i wyzna-

<sup>2</sup> Zob. analizę strukturalnych właściwości *Rozmyślań przemyskich* w książce M. Adamczyk *Biblijno-apokryficzne narracje w literaturze staropolskiej do końca XVI wieku* (Poznań 1980, s. 111).

<sup>3</sup> Zob. Kostkiewiczowa, *op. cit.*

czenia roli, jaką ta kategoria ma spełniać. Dla historyka literatury jest to kategoria badawcza i ważne wydaje mi się rozstrzygnięcie problemu, czy jest ona narzędziem, czy przedmiotem pracy. Brak jasności pod tym względem najbardziej widoczny jest wówczas, gdy wyodrębniane w dzisiejszych rozważaniach teoretycznych elementy struktury dzieła literackiego zderzają się z pojęciami zaczerpniętymi z poetyk renesansu i baroku. Konstruując „pojęcie autora” czy też pojęcie podmiotu sprawczego poezji kunsztownej nie można się obejść bez oparcia w wiedzy o poecie zawartej w ówczesnej refleksji teoretycznej. Fałęcka stara się to oparcie odnaleźć, umieścić twórcę kunsztownych wierszy w funkcjonującym szeregu takich określeń poety, jak „*divinus*”, „*imitator*”, „*doctus*”, „*inventor*”, „*artifex*”, „*fictor*” etc. Ale obok tych różnorodnie zorientowanych filozoficznie, różnorodnie usytuowanych w teorii twórczości koncepcji poety stawia „podmiot czynności twórczych” — kategorię o innym statusie ontologicznym, kategorię badawczą<sup>4</sup>, gdy tymczasem w tym miejscu znaleźć się winna rekonstrukcja koncepcji autora wyłaniającej się z tekstów XVII-wiecznej poezji kunsztownej: twórcy kunsztownych wierszy — którego umownie nazwać można „poetą kunsztownym”. Termin ten, „poeta kunsztowny” (niezręczność sformułowania jest tu czymś w rodzaju zła koniecznego), wyeksponowany został w zakończeniu książki podsumowującym drobiazgowo analizy tekstów poetyckich dokonane przy pomocy kategorii „podmiotu czynności twórczych”.

Wyznaczając właściwy status kategorii nadawcy — dysponenta reguł literackich — należy podkreślić rolę, jaką spełnia on w badaniu poezji kunsztownej, w rekonstrukcji obrazu „poety kunsztownego”. Poziom „podmiotu czynności twórczych” jest w obrębie pojedynczych tekstów nadrzędnym kontekstem interpretacyjnym dla tego typu zjawisk tekstowych, które konstruują „kunsztowność” wypowiedzi poetyckiej. Precyzja wykonania, wszelkiego rodzaju wypowiedzi metapoetyckie, demonstrowanie warsztatowej sprawności, świadomość własnej wirtuozerii, gra konwencjami, sprowadzanie tworzywa językowego do roli narzędzia w poetyckiej igraszce, wszystko to wiedzie do kategorii podmiotu — dysponenta norm literackich.

Stwierdzenie ścisłego związku między wyrazistością poziomu nadawczego określonego kategorią „podmiotu czynności twórczych” a kunsztownością to, jak się wydaje, dla autorki książki najważniejsze kryterium doboru tekstów. Z tym podstawowym (aczkolwiek nie sformułowanym *expressis verbis*) założeniem wiąże się istotna w konstrukcji całej rozprawy systematyka sytuacji tekstowych, które wyraziście ujawniają podmiot sprawczy. Wyodrębnione i uporządkowane właściwości tekstów pozwalają na wskazanie czterech typów poety kunsztownego. „Poeta-wirtuoz”, „poeta-konceptysta”, „poeta-demonstrator”, „poeta — przewodnik po drogach tworzenia” to zarazem tytuły czterech rozdziałów książki.

Formuła „poeta-wirtuoz”, stanowiąca wywoławcze hasło rozdziału 1, trafnie, jak sądzę, oddaje charakter (funkcję) zgromadzonych tu przykładów ujawniania się podmiotu autorskiego — perfekcjonizm. Analiza i interpretacja utworów zmierza do wykazania istnienia „niewidocznego reżysera, który jednak wyraźnie sygnalizuje swoją obecność poprzez nieustanne ujawnianie własnej inwencji i precyzji swych posunięć”. W tym ujęciu maestria wiersza w każdym swym przejawie traktowana jest „jako popis kunsztu jego sprawcy” (s. 20). Zacytowane tu sformułowania to wnioski wynikające z analizy utworu Jana Andrzeja Morsztyna *Do tejże* (inc.: „Oczy twe nie są oczy”), ale odnosić się mogą do większości przytaczanych

<sup>4</sup> Autorka sugeruje możliwość szukania śladów kategorii „podmiotu czynności twórczych” w ówczesnych rozważaniach teoretycznych dotyczących samego procesu twórczego. Problem tak zarysowany wart jest osobnych rozważań.

wierszy tego i innych twórców (np. Naborowskiego, Zbigniewa i Hieronima Morsztynów, anonimowych autorów wierszy z *Wirydarza poetyckiego*). Uwaga Fałęckiej skierowana jest początkowo na kunsztowność kompozycji utworów, często przełamującą linearność tekstu.

Inny obszar penetracji badawczej wyznaczają nowe walory artystyczne wydobywane przez poetów doby baroku z obiegowych motywów i metafor, w czym objawia się — słusznie tu podkreślona — istotna dla koncepcji „poety kunsztownego” gra z przyzwyczajeniami literackimi epoki, manipulowanie elementami konwencji, swoiste (często przewrotne) wykorzystywanie tradycji literackiej.

Osobny teren manifestującej się kunsztowności stanowią utwory, których podstawowym członem kompozycyjnym jest ciąg wyliczeniowy. Autorka książki wykracza tu poza kanon poetów stale przywoływanych, prezentując fragmenty *Historiæ ucieśznej o królownie Banialuce* Hieronima Morsztyna, *Wizerunk złocistej przyjaźnią zdrady* Adama Korczyńskiego. Dominacja toku wyliczeniowego, traktowana jako przejaw znamiennej dla baroku kultu obfitości i rozmachu, jest również przykładem wirtuozerii, zwłaszcza językowej. Inną funkcję pełni enumeracja w wierszach lirycznych, gdzie nagromadzenie materiału zderza się z oszczędnością puenty, lub też, jak w przypadku wierszy Stanisława Herakliusza Lubomirskiego (*Super omnia ligna cedrorum tu sola excelsior, in qua solus mundi pendet*), jest członem rozbudowanego — opartego na koncepcie — porównania.

Zakończenie rozdziału o wirtuozerii poetów barokowych poświęcone zostało „instrumentacji dźwiękowej”. Sam termin, użyty z myślą o przedstawieniu fonicznej struktury tekstu, obejmuje swym zakresem zarówno instrumentację głoskową, jak i zabiegi leksykalno-semantyczne, polegające na stosowaniu różnorodnych paralelizmów skodyfikowanych jako figury słów. Anafory, aliteracje w funkcji instrumentacyjnej, semantycznej, wierszotwórczej, zabawy materiałem słownym (np. paronimy), wskazujące na daleką od klasycznej eufonii organizację wypowiedzi, są zdaniem Fałęckiej „wyraźnym dowodem zmiany zachodzącej w świadomości artystów słowa, prowadzącej do powstania koncepcji dzieła sztuki jako takiego”, z czego wynika „koncepcja poety jako przede wszystkim poety właśnie, twórcy uwolnionego od nadmiernego nacisku postulatów pozaartystycznej natury” (s. 140).

Rozdział 2, *Poeta-konceptysta*, ma nieco inny charakter. Zainteresowanie autorki nie ogranicza się do obserwacji tekstów, które nie stanowią tu zdecydowanie odrębnej grupy i często w równym stopniu ujawniają poetę-wirtuoza co poetę-konceptystę. Jeśli jednak dążność poprzednio przypisana podmiotowi autorskiemu sprowadza się do perfekcjonizmu, to obecnie wyakcentowana jest — mówiąc w pewnym uproszczeniu — „pomysłowość” ściśle związana z typowym dla barokowej estetyki dążeniem twórcy do zadziwienia, zaskoczenia odbiorcy. Punktem wyjścia i główną osią rozważań jest samo pojęcie konceptu, trudne do precyzyjnego zdefiniowania również ze względu na ogromne zainteresowanie, jakim cieszyło się wśród ówczesnych teoretyków sztuki. Słusznie też główny nurt rozważań teoretycznych w książce koncentruje się na naczelnym dla barokowej teorii konceptu pojęciu „*ingenium*”. Oznaczone przez ten termin właściwości twórcze: talent, wyobraźnię, wrażliwość — traktowano jako główną przyczynę sprawczą subtelności („*accuteza*”) i jako główne źródło konceptu. W tym sensie koncept jest przede wszystkim wynikiem kreacyjnych czynności pisarza, a na drugim miejscu dopiero zabiegiem odkrywającym paradoksy (subtelności) obiektywnie istniejące. Trudności związane z zastosowaniem teorii konceptu do poezji kunsztownej wynikają również stąd, że konceptem posługiwali się reprezentanci różnych, współistniejących kierunków poetyckich.

Dla uchwycenia rodzaju konceptu właściwego poezji kunsztownej niezbędne staje się szersze spojrzenie na XVII-wieczny konceptyzm i obecnie funkcjonujące

poglądy na związki między teorią konceptu a ówczesną praktyką twórczą. Kontekstem nader istotnym dla rozważań Barbary Fałęckiej wydają się poglądy tych badaczy, którzy dostrzegają związek przyczynowo-skutkowy między postulatami teoretyków manieryzmu a powstaniem konceptu i określają zarazem manieryzm jako prąd preferujący wirtuozerię i artystyczny kunszt. Interesujące jest też usytuowanie konceptu „poetów kunsztownych” wobec konceptystycznych technik poezji nurtu petrarkistycznego z jednej strony, a z drugiej — wobec natury konceptu angielskich poetów metafizycznych. Szkoda może, że wszystkie te odwołania pojawiają się w książce dość wrywkowo i nie układają się w obraz ówczesnych prądów, usystematyzowany pod względem relacji między kunsztownością a konceptem.

Wychodząc od kreacyjnej odmiany konceptu, najsilniej chyba wyrażającego pomysłowość artysty, a potwierdzanego w analizowanych wierszach, gdzie inwencja twórcy zmierza do uzyskania niespodzianki i zaskoczenia przy wykorzystaniu tradycyjnych elementów treściowych i stylowych, wyróżnia autorka kategorię właściwą wierszom kunsztownym, kategorię „konceptu kunsztownego” — jego funkcja i główna racja istnienia polega na reprezentowaniu własnej artystycznej doskonałości<sup>6</sup> (s. 34), jest on znakiem talentu poety. Dostatecznie duża pojemność terminu pozwala objąć nim zarówno koncepty „myślowe”, jak i koncepty słowne. Te ostatnie, nie cenione wysoko przez ówczesnych teoretyków, krytykowane przez Sarbiewskiego, ale często stosowane w różnych kręgach twórczych epoki baroku, zostały w książce omówione osobno, jako swoiste, polegający raczej na umiejętności niż na talencie poetyckim przejaw typowego dla tych czasów stylu konceptystycznego<sup>6</sup>.

W sposób szczególnie intensywny poezja kunsztowna kieruje uwagę czytelnika na „podmiot literacki” utworu. Dwa pierwsze rozdziały książki pokazywały manifestacje perfekcji i pomysłowości. Rozdział 3 rejestruje najbardziej wyraziste demonstracje „podmiotu czynności twórczych”, sytuacje, w których „ja” mówiące zostaje zagłuszone przez „ja” grające rolę poety-twórcy. „Poeta-demonstrator” (przypomnijmy tytuł rozdziału) przedstawiony jest na przykładach stosunkowo niewielkiej grupy utworów, ale za to takich, które przedmiot rozważań czynią niezwykle interesującym. Metapoetyckość tych tekstów jest bowiem zdecydowanie odmienna od tej, którą znamy z różnorodnych wierszy skierowanych do czytelnika. Przykładem, w jaki sposób „poeta kunsztowny” prezentuje siebie w roli „podmiotu czynności twórczych”, może być wiersz Jana Andrzeja Morsztyna *Irresoluto*, gdzie „mówiący” kochanek rozwija temat swych „chęci”: rozpoczyna konwencjonalną pochwałą oczu, ale przerywa ją (użyty zostaje wielokropek), po czym, w wyniku zmiany decyzji, następuje pochwała ust. Demonstracja rozmaitych możliwości rozwinięcia komplementu, bezpośredni pokaz środków poetyckich będących w autorskiej dyspozycji, podkreślone zostały za pomocą wielokropka, który w tym wypadku jest rodzajem „umownego porozumienia podmiotu autorskiego z odbiorcą — literackim koneserem, który wie, kto do niego mówi i o czym mówi naprawdę” (s. 87). W wątkach metapoetyckich analizowanych wierszy zwraca również uwagę samoocena sprawności w kunszcie poetyckim, sformułowania dotyczące poetyki

<sup>6</sup> Zob. s. 142: „Granica między wirtuozerią dźwiękową a konceptystycznym wykorzystaniem fonicznych walorów wiersza jest bardzo »cienka«, a w niektórych przypadkach z konieczności umowna. Jako kryterium podziału posłużyło nam pojęcie konceptu werbalnego i związana z nim sfera znaczeń słownych.. Zabiegi asemantyczne, służące wydobyciu walorów dźwiękowych utworu [...], przypisane przez nas zostały (choć nie bez licznych wyjątków) poetom-wirtuozom, natomiast utwory, których konwencja oparta jest na względnej równowadze znaku (dźwiękowego) i znaczenia, pozostaje naszym zdaniem w gestii poetów-konceptystów”.

utworu, układające się w rejestr sposobów podejmowania roli poety. Istotna jest jednak przede wszystkim sama wyrazistość manifestowania literackości — najbardziej chyba ogólna, ale i najważniejsza cecha poezji kunsztownej.

Ostatni rozdział książki odbiega od pozostałych głównie doborem materiału. Przedstawia on bowiem serie utworów „wariantowych”, podejmujących ten sam motyw; serie takie najczęściej sygnowane są formułami tytułowymi: *Na toż* oraz *Item*. Autorka książki analizuje poszczególne zespoły wierszy Zbigniewa Morsztyna (*Dziecięciu*), Daniela Naborowskiego (*Na nagie ściany w łaźni*), Hieronima Morsztyna i oczywiście Jana Andrzeja Morsztyna (cykl wierszy o zausznicach). Analiza tego ostatniego cyklu najlepiej pokazuje typową dla tego rodzaju wariacji wymiennność ruchomych elementów powtarzającej się struktury, czynności składające się na szczególną poetykę, nazwaną tu wariacyjną. Równie ważna jak teksty staje się płaszczyzna międzytekstowa. Jest to płaszczyzna konfrontacji kolejnych propozycji poetyckich. Przedstawianie różnych możliwości tkwiących w tradycji, wykorzystanie tych możliwości, stanowi dodatkowy teren dialogu między autorem a odbiorcą. Tym samym jest to *sui generis* twórczość o tworzeniu, szczególnie przypadek uwidoczniania podmiotu czynności twórczych. Ciekawą zmianę norm literackich i odpowiadającej tym normom hierarchii wartości dostrzec można w przypadku serii wierszy Hieronima Morsztyna poświęconych Aleksandrowi Niewiarowskiemu (z *Sumariusza wierszów*), gdzie obok typowej „wariacyjności” tekstu wykorzystana również została forma pastiszu.

Analizie tekstów wariacyjnych, ich metapoetyckiego charakteru, towarzyszą dwie bardzo istotne refleksje. Pierwsza związana jest z wirtualnym odbiorcą tych utworów, który ujawnia się tu w znacznie większym stopniu niż uprzednio, który jest tu partnerem autora. W strukturę zbioru, otwartego na dodatkowe warianty, wpisano nawet ewentualne wejście odbiorcy w kompetencje nadawcy komunikatu literackiego. Druga sfera zagadnień istotnych dla wierszy wariacyjnych to ich związek z zasadą imitacji i z ogólnie panującą wtedy tendencją do tłumaczeń, parafraz, przeróbek, parodii (w ówczesnym rozumieniu). Kontynuując podjęty w książce marginesowo temat parafrazy, warto zwrócić uwagę na jej emulacyjny charakter. Parafrazowanie to — zdaniem Kwintyliana — współzawodniczenie z autorem oryginału, aktywna praca nad szczegółami w konkurencji ze wzorem<sup>6</sup>. „*Aemulatio*” wydaje się też pojęciem przystającym dość dobrze do ciągów wierszy kunsztownych, w których autor sam siebie prześciga (wciągając w tę grę i odbiorcę) w piętrzeniu możliwych rozwiązań w zakresie zarówno inwencji, jak i stylistyki.

W tym miejscu zastanowić się warto, czy w cyklach wariacyjnych nie jest skondensowana jedna z ważniejszych właściwości poezji kunsztownej: właściwość ta polegałaby na paradoksalnym powiązaniu ciągłego poszukiwania oryginalności z poszukiwaniem kolejnej wersji literackiego opracowania znanego już tematu. Na samym początku pracy, przy analizie jednego z erotyków Jana Andrzeja Morsztyna, zwróciła autorka uwagę, że „Morsztynowa Muza nie podejmowała na ogół postulatów oryginalności, o czym świadczy fakt, iż większość interesujących nas utworów to tłumaczenia bądź parafrazy tekstów i motywów literatur obcych” (s. 16). Nasuwa się przypuszczenie, że ze słusznej przesłanki wyciągnięto tu nader mylące wnioski. Dzięki Leszkowi Kukulskiemu wiemy, co i komu zawdzięcza autor *Luśni* i *Kanikuły*. Ciekawostką może być też fakt, że teksty Marina stanowią niewielki

<sup>6</sup> Zob. A. Karpiński, *Parafraza jako „aemulatio”*. W zbiorze: *Retoryka a literatura staropolska* (w druku). Wyróżniam tam typ parafrazy wariacyjnej, „dla której celem jest przede wszystkim *aemulatio*, w której nacisk położony jest na ukazanie warsztatowej sprawności parafrazującego”.

procent w pokaźnym spisie Morsztynowych zapożyczeń<sup>7</sup>. Każdy utwór poezji kunsztownej należałoby badać wraz z wzorcem (a raczej wzorcami), każdy z nich stanowi rodzaj parafrazy (raczej parafraz), każdy jest częstką jakiegoś szeregu, w czym bez szczególnego ryzyka moglibyśmy się dopatrywać analogii do cykli wierszy wariacyjnych<sup>8</sup>. Przy tym wszystkim wysiłki poety podejmującego swoistą „rywalizację” z rozwiązaniem wcześniejszym zmierzają właśnie do specyficznej oryginalności, specyficznej, bo opisywalnej w kategoriach inwencji, zawsze zakładającej jakiś udział naśladowania i powtarzalności.

Obok kunsztownych wierszy wariacyjnych wszystkich trzech Morsztynów czy Naborowskiego postawiony został zespół wierszy Wacława Potockiego *Miłe doma i Na toż drugi raz, Na toż trzeci raz, Na toż czwarty raz, Na toż piąty raz*. Wiersze te różnią się jednak w planie treści, a popisywanie się inwencją i erudycją pokazuje innego rodzaju kunsztowność, podporządkowaną wyłaniającej się z tych utworów sylwetce poety-moralisty. „Mamy więc do czynienia z terenem przenikania się tendencji utylitarnych i artyficyjnych, co odróżnia tę poezję od twórczości reprezentowanej przez Naborowskiego czy Morsztynów, gdzie programowo rozgranicza się obie tendencje” — konkluduje autorka książki (s. 138).

Owym porównaniem, konfrontacją poezji kunsztownej i sztuki poezji moralizującej zakończyć wypada krótki przegląd treści książki Barbary Fałęckiej, ale też ten sam temat skłania do kilku refleksji, które książka nieodparcie podsuwa. W wielu miejscach pracy podkreślona została granica, jaka oddziela poezję kunsztowną od wszelkiej twórczości utylitarniej, pełniące funkcje dydaktyczne czy moralizatorskie. Antyutyliitaryzm jest swoistym czynnikiem wyodrębniającym tę poezję spośród innych kierunków poetyckich XVII wieku. Towarzyszy mu w tej funkcji wyznacznik przedmiotowy stosunek autora do poetyckiego tworzywa i wyeksponowanie własnego statusu autorskiego. Te ustalenia, jakkolwiek wynikające z rozważań ograniczonych do problemu nadawcy-autora, dotyczą również sfery ogólniejszej, samego pojęcia poezji kunsztownej, kryteriów, wedle których tekst do niej zaliczamy.

W omawianej pracy poezja kunsztowna potraktowana jest raczej jako zamknięty, ściśle ograniczony do cech artyficyjnych, kierunek poezji barokowej. Niektóre jednak z przedstawionych manifestacji sztuki poetyckiej wykraczają poza te granice. Dotyczy to zwłaszcza pewnych przykładów wirtuozerii słownej i konceptu słownego, ale także utworów takich, jak *Historia ucieszna o zacnej królownie Banialuce* Hieronima Morsztyna, *Wizerunek zlocistej przyjaźni zdrady* Adama Korczyńskiego, wierszy Stanisława Herakliusza Lubomirskiego, czy też wielu cytowanych konceptystycznych panegiryków, które trudno pośądzić o ściśle ograniczanie się do funkcji artyficyjnej. Nie zmierzam, podając te przykłady, do wykazania niekonsekwencji autorki w doborze materiału, ale do pytania, czy należy mówić o kierunku poetyckim, czy też o stylu, który wykorzystywany bywał w różnych typach ówczesnej poezji. Niekwestionowana kunsztowność sonetów Sępa Szarzyńskiego czy — biorąc przykład diametralnie różny — hybrydalna kunsztowność *Ogrodu panieńskiego* Wespazjana Kochowskiego zdają się świadczyć o istnieniu szeroko rozumianego stylu kunsztownego. Inny przykład to *Adverbia moralia* Lu-

<sup>7</sup> Zob. *Zestawienie przekładów, parafraz i naśladownictw* opracowane przez L. Kukulskiego w jego wydaniu *Utworów zebranych J. A. Morsztyna* (Warszawa 1971).

<sup>8</sup> Przykładem innego rodzaju może być polski wiersz *Interpretatia*, który łączy, w *Wierszach zbieranej drużyny*, do poprzedzającego go utworu łacińskiego. Fałęcka zwraca na to uwagę, ale zainteresowanie ogranicza tylko do wiersza polskiego (s. 32—33).



bomirskiego, na których kunsztowność składają się po równi wirtuozeria, wyszukany koncept, tradycja średniowiecznych form określanych jako „*carmina figurata*” (w książce Fałęckiej tego rodzaju graficzne manifestacje kunsztowności nie zostały uwzględnione); wszystko to jednak sąsiaduje z głęboką religijnością treści. Trudności w tej mierze pomnaża ciągiem nieostrość samego pojęcia kunsztowności, które może określać sposób poetyckiego zapisu rzeczywistości, odnosić się do elementów pełniących funkcję wyłącznie ornamentálną, a także stanowić cel sam w sobie wypowiedzi poetyckiej.

Zastanawiając się nad zebraniem w książce materiałem, nie można nie zauważyć szczególnie mocno wyeksponowanej twórczości Jana Andrzeja Morsztyna. Nieodparcie nasuwa się myśl, że jego wiersze wystarczyłyby do zilustrowania rozważań i wysnuć sformułowanych przez autorkę tez. Po monografii Edwarda Porębowicza, pokazującego Morsztyna jako poetę barokowego, omawiana tu książka pokazuje go jako twórcę poezji kunsztownej. Trzeba mieć nadzieję, że następnym etapem będzie już monografia, która pokaże również inne strony twórczości tego poety — centralnej postaci polskiego baroku.

Adam Karpiński

Barbara Wolska, POEZJA POLITYCZNA CZASÓW PIERWSZEGO ROZBIORU I SEJMU DELEGACYJNEGO. 1772—1775. Wrocław 1982. Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 292. „*Studia z Okresu Oświecenia*”. Tom XIX. Komitet redakcyjny: Elżbieta Aleksandrowska (red. naczelny), Teresa Kostkiewiczowa, Zdzisław Libera. Polska Akademia Nauk. Instytut Badań Literackich.

Pierwszy rozbiór to, jak wiadomo, jedno z najważniejszych wydarzeń w dziejach Polski. Otwiera on ciąg faktów historycznych, które ukształtowały nowoczesną świadomość narodową, stworzyły pewne wzorce zachowań Polaków, do dnia dzisiejszego aktualne.

Cóż bowiem wydarzyło się w 1772 roku? Oto Rzeczpospolita zetknęła się z nowym doświadczeniem, które dotąd było obce rodakom Zamoyskiego i Żółkiewskiego, Czarnieckiego i Sobieskiego, a od tej daty miało stać się dla nich codzienną rzeczywistością. Zmieniało to zasadniczo charakter życia narodowego — zarówno z punktu widzenia psychologii zbiorowej, jak i zachowań poszczególnych jednostek. Dotąd żaden Polak nie był postawiony w sytuacjach, w jakich znaleźli się Rejtan, Stanisław August Poniatowski czy Czartoryscy, w jakiej pozostawał na swój sposób Adam Poniński. Po roku 1772 natomiast sytuacje podobne powtarzały się jakże często: gest posła z Nowogródka, postępowanie marszałka sejmu rozbiorowego, zachowanie króla. Powtarzały się, obrastały legendą, były przedmiotem dzieł sztuki, takich np. jak słynny obraz Jana Matejki. Zachowania ludzi, którzy jako pierwsi znaleźli się w takich sytuacjach, stawały się pierwowzorami cywilnego heroizmu i bezkompromisowości, sprzedajnej, judaszowskiej arcyzdrady, wreszcie — postawy gotowości do prowadzenia w każdej sytuacji układów i targów choćby z samym diabłem oraz do akceptowania ustępstw i kompromisów na rzecz przyszłych interesów ojczyzny. Jakże często później odprawiał się ten swoisty patriotyczno-martyrologiczny „dramat” narodowy (choć jego bohaterowie byli może nieco inni niż w tym pierwszym). A początek tego wszystkiego tkwi tam, w w. XVIII, w latach 1772—1775, których dotyczy omawiana przeze mnie książka.

Jest to więc bardzo ważny okres, a równocześnie — paradoksalnie — jeden