

# Paweł Stępień

---

## "Retoryka iluzji : koncept w poezji barokowej", Dorota Gostyńska, Warszawa 1991 : [recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 84/3/4, 177-183

---

1993

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.

Dorota Gostyńska, RETORYKA ILUZJI. KONCEPT W POEZJI BAROKOWEJ. Warszawa 1991. Instytut Badań Literackich PAN, ss. 260.

„Koncept” należy do grupy terminów literackich tyleż popularnych i powszechnie stosowanych, co niejasnych i nasycanych rozmaitymi znaczeniami w zależności od kontekstu, w którym są dostrzegane, i od indywidualnych potrzeb badaczy. Jego osobliwa kariera ściśle wiąże się ze wzrostem zainteresowania barokiem i literaturą w. XVII, a ma — jak i one — zasięg międzynarodowy. Ponieważ zaś nader często podkreślano wyjątkową pozycję, jaką koncept cieszył się w teorii procesu twórczego i estetyce owej epoki, precyzyjne zdefiniowanie tego fenomenu, odsłonięcie jego istoty urasta do rangi zadania kluczowego dla postępu badań nad spuścizną literacką baroku. Liczba polskich rozpraw poświęconych wspomnianemu problemowi nie jest zbyt pokaźna, zwłaszcza gdy ją zestawić z dokonaniem włoskimi, niemieckimi czy angielskimi, powiększyła się jednakże ostatnio o dysertację Doroty Gostyńskiej, stanowiącą niezwykle ważny, jeśli nie przełomowy, głos w europejskiej dyskusji o koncepcie.

O wartości rozważań autorki *Retoryki iluzji* w dużej mierze przesądziła przyjęta przez nią metoda eksploracji, oparta na założeniu, że sięgnięcie do XVII-wiecznych teorii tworzenia — nie normatywnych, lecz tych, które zmierzają do opisu istniejących już sposobów kreowania dzieł literackich — pozwoli znaleźć właściwe kategorie badawcze oraz szereg przykładów tekstów, w jakich, w myśl ówczesnych kryteriów, pojawiał się koncept. Postępowanie takie, respektujące *episteme* epoki, zmniejsza ryzyko anachroniczności ujęcia złożonych zagadnień poetyki barokowej, ale też wymaga zakreślenia możliwie szerokiego obszaru poszukiwań. Żądaniu temu Gostyńska sprostała: jej książka jest świadectwem wnikliwej lektury ponad 50 dawnych wypowiedzi teoretycznych o literaturze, poczynwszy od najśłynniejszych prac dotyczących konceptu: Tesaura, Graciána, Peregrinio czy Sarbiewskiego, a skończywszy na anonimowych szkolnych podręcznikach retoryki, dotąd spoczywających w rękopisach, w aspekcie diachronicznym zaś poczynając od Platona, Arystotelesa, Horacego, a kończąc na klasycyzujących XVIII-wiecznych teoretykach, takich jak Alexander Pope, George Granville, Samuel Johnson. Zaznaczyć przy tym trzeba, że autorka zmuszona była sięgać do rozpraw włoskich, hiszpańskich, francuskich i angielskich w oryginale, a cytaty z nich przytacza we własnym przekładzie. Uniezależnienie zakresu badań od bariery językowej podnosi ich wartość, oddalając zarzut nieprawomocności uogólnień, przekład na polski istotnych dla wywodu fragmentów dawnych dysertacji czyni go dostępniejszym.

Omawianie problemu dyskutowanego od niemal stu lat przez uczonych europejskich (i nie tylko) obligeje do ustosunkowania się do ich koncepcji, co Gostyńska czyni w rozdziale wstępnym (*Czym jest koncept? Objaśnienia i komplikacje*), dokonując zwięzłego i przenikliwego przeglądu badań nad konceptem. Ukazuje tu burzliwe losy tego terminu, wiążanego z tworzeniem pojmowanym jako *mimesis* lub przeciwnie: będącego symptomem przełamania dyktatu *mimesis*; poczytywanego za oznakę pustostłowa albo też postrzeganego jako funkcjonalny element dzieła. Nadto odsłania skłonność badaczy do bezkrytycznego powtarzania sądów sygnowanych wybitnymi nazwiskami, inklinację do uogólniania „na siłę” i niepokojącą łatwość tracenia z oczu pełniejszego obrazu epoki. Udowadnia, że lektura traktatów stanowiących przedmiot wielu rozważań pozwala na wstępie odrzucić błędne twierdzenie, jakoby teoretyczny i literacki kształt konceptu należało uznać za efekt recepcji III księgi *Retoryki* Arystotelesa. Przypomina, iż wiek XVII krytycznie ustosunkowywał się do spuścizny Stagiryty: korzystał z wypracowanych przez niego zasad myślenia, ale — za sprawą śmiałych odkryć naukowych — odrzucał dawny obraz świata i sztuki. Toteż rozpatrując ówczesne teorie konceptu należy mieć świadomość obcowania z systemami niekoniecznie arystotelesowskimi, ale ujętymi najprawdopodobniej w arystotelesowską siatkę pojęć. Dociekanie pierwotnych znaczeń i etymologicznych koneksji terminu pozwoliło Gostyńskiej dostrzec jego frapujący związek z językiem filozofii i dialektyki, próba zaś ustalenia, czy można dosłownie mówić o — przywoływanej często w potocznym rozumieniu — logice poezji konceptycznej, przywiodła autorkę do sformułowania problemu zasady konstruowania wypowiedzi poetyckiej tak, by pozostawała ona w określonym stosunku do prawdy. Zagadnienie konceptu i pojęć otaczających go w XVII-wiecznych rozprawach badaczka proponuje zatem rozważać na tle — mało dotąd poznanych — relacji dialektyki, retoryki i poetyki.

Pierwszą część swojej rozprawy (*O dowodach sofistycznych: koncept i logika poezji*) Gostyńska poświęciła ujawnieniu i opisaniu zastanawiających zbieżności struktury dowodu sofistycznego i konceptu. Kładąc nacisk na żywe od starożytności po w. XVII przekonanie o istnieniu płaszczyzny pozwalającej stawiać obok siebie filozofa, mówcę i poetę, przywołuje antyczne, przede wszystkim Arystotelesowskie, poglądy na związki tworzenia poetyckiego z procesami epistemolo-

gicznymi. Mocno podkreśla rolę, jaką w teorii Stagiryty odgrywa sylogizm, uznany przezeń za uniwersalną metodę uzyskiwania wiedzy, czyli znajomości tego, co ogólne, co określa rzeczywistość. Grecki uczyony trafność rozumowania uzależniał od umiejętności odkrywania zgodnej z rzeczywistością przyczyny rzeczy na podstawie właśnie tego, co posiada walor ogólności. Uznawał też, że tak filozof, mówca, jak i poeta winni odznaczać się giętkim umysłem, który umożliwi im szybkie dostrzeżenie podobieństwa w niepodobnym i, tym samym, udzielenie odpowiedzi na pytanie o przyczynę. Według Arystotelesa to, co ogólne, jest przedmiotem dialektyki, ale również – poezji.

Odmienne poglądy na temat wiedzy i poznania mieli sofisci – szafarze mądrości pozornej. Ich metodę rozumowania stanowił sofizmat – pozorny sylogizm, służący nie odkryciu prawd powszechnych, ale wywiedzeniu rozmówcy w pole, i dlatego też, przez wzgląd na jego osobę, zindywidualizowany. Jednym z najskuteczniejszych i najczęściej stosowanych sposobów wprowadzania w błąd było, jak zauważa badaczka, odnajdywanie przesłanek w języku wieloznacznym, poza sferą ogólnie przyjętych wartości i przekonań. Niechętny sofistycznym praktykom Stagiryta pojęcie paralogizmu brał pod uwagę. Pojawiło się ono w *Poetyce* oraz w *Retoryce*, w której nosi nazwę entymematu (sylogizmu retorycznego) pozornego. Grecki myśliciel dopuszczał użycie zwodniczego argumentu w poezji, ale tylko dla ocalenia wewnętrznej spójności dzieła, ważniejszej niż zgodność szczegółów poetyckiego przedstawienia z powszechnymi poglądami (*doxa*). Przyzwalał na posłużenie się paralogizmem jedynie w epizodach, a powodzenie zastosowania dowodu pozornego uzależniał od wysokiej próby talentu twórcy. Wszystkim działaniom poety musiała przyświecać idea jedności dzieła, odzwierciedlającej tożsamość pierwiastków artystycznych z poznawczymi, czyli niesprzeczność z mniemaniem odbiorcy na temat tego, co jest możliwe i prawdopodobne.

Sądu Arystotelesa, że ogólne stanowi właściwy przedmiot i dialektyki, i poezji, teoretycy renesansowi nie podważali, choć trwali w przeświadczeniu, iż istnieje różnica między bliską dialektyce, perswazyjną retoryką a tworzącą mimetyczną fikcję poezją. A jednak sięgali po kategorie logiczno-retoryczne, gdy przedmiotem rozważań było budowanie owej fikcji. Do rozpowszechnionych bowiem, a ukształtowanych wokół Arystotelesowskiej *Poetyki* poglądów należało przekonanie, że konstrukcja wypowiedzi poetyckiej ma za wzór konstrukcję logiczną dowodu. Dostrzeżenie tego doniosłego faktu pozwoliło Gostyńskiej sformułować tezę o fundamentalnym znaczeniu dla jej dalszych dociekań i, jak się zdaje, dla dalszego rozwoju badań nad konceptem: „analiza dwóch rodzajów dialektyki – tej »prawidłowej« i tej sofistycznej, którą w wiekach minionych znaczone piętnem fałszu, [...] mogłaby przyczynić się do objaśnienia dwóch porządków literatury, ukształtowanych w tradycji retorycznej i poetyckiej. [...] Z jednej strony, w paradygmacie *mimesis*, relacja dzieło – świat jest bezkonfliktowa [...]. Z drugiej, w paradygmacie, który można by nazwać *quasi-mimetycznym*, jako model logiczny fikcji istnieje nie sylogizm, lecz sofizmat. Tu relacja sensów i powszechnych przekonań jest stosunkiem sprzeczności, która symuluje [...] zgodność. Pozoruje jako możliwe to, co możliwe nie jest. [...] Reprezentację pierwszego rodzaju to figury świata, jaki jest w myśl ogólnych przekonań. Te drugie to figury figur, zbudowane na takiej rzeczywistości, w której panuje wieloznaczność słów i stosunków między rzeczami” (s. 41–42).

Omawiając rozprawy XVII-wiecznych teoretyków konceptu wydobywa Gostyńska leżące u podstaw ich koncepcji przeświadczenie o zmianie klasycznego paradygmatu zadań poezji. Zamiast *delectare* i *docere* pojawiło się *delectare* i *admirare*. I jakkolwiek radość i zdziwienie, co podkreślał Sarbiewski, wynikają z rozumowania, koncept nie stanowi pojmovanego w duchu arystotelesowskim narzędzia estetyczno-epistemologicznego, pozwalającego wyodrębnić w zjawisku to, co zgodne z Naturą, i to, co z nią niezgodne. Był bowiem – zaznacza badaczka polemizując z Barbarą Otwinowską i Tadeuszem Sinką – konstrukcją, w której dochodzi do głosu konflikt między dwoma sposobami interpretacji rzeczywistości: prawami akceptowanymi przez ogół i prawami stwarzanymi przez poetę. Przegląd traktatów Sarbiewskiego, Tesaura, Peregriniego, Graciána prowadzi autorkę dysertacji do stwierdzenia, że koncept postrzegany był przez nich jako argument budujący wypowiedź niezgodną z prawdą, której miejsce zajmuje wynikające z iluzji piękno. Choć konstruowano go wiążąc terminy terminem średnim, nie można identyfikować konceptu ani z sylogizmem, ani z entymematem. Wspomniani teoretycy dbali, by rozpatrywanej przez nich formy twórczego myślenia nie utożsamiano z logicznymi konfiguracjami pojęć i ze sferą ozdobności tekstu. Koncept bowiem – akcentuje dobitnie Gostyńska – w szczególny sposób kojarzył pojęciowość z ozdobnością, stanowiąc argument figuratywny w samych relacjach i terminach, a nie wyrażany kunsztownie. Figury i tropy nie służyły wyrażaniu pojęć, ale zastępowały je (s. 55).

W świetle tej przenikliwej i rewelacyjnej konstatacji powtarzana przez wielu uczonych teza Otwinowskiej o istnieniu w barokowej teorii i poetyckiej praktyce antynomii „stylu konceptu myślowego” i „stylu igraszek słownych” okazuje się fałszywa, podobnie jak mocno zakorzenione nie tylko w polskich badaniach nad literaturą w. XVII przeświadczenie o semantycznej pustce większości, zwłaszcza zaś tych mistrzowskich, utworów konceptycznych. Przedstawione w *De acuto et arguto* objaśnienie różnicy między konceptem (*acumen*) a dowcipem (*argutia*) nie dowodzi występowania w barokowej poezji konceptu słownego obok pojęciowego, ponieważ *acumen* to, według Sarbiewskiego, struktura argumentacyjna, a *argutia* to jej literackie opracowanie (*acumen + ornatus*). Uważna lektura wypowiedzi polskiego teoretyka, ale też i rozpraw Graciana, Tesaura, Peregriniego, przekonuje, że istotą sztuki argumentu artystycznego jest odrębność stylu rozumowania, nie zaś stylu mówienia.

Jak zaznacza Gostyńska, dwa zasadniczo odmienne rodzaje konceptu wiążą się z dwoma paradygmatami literatury: klasycznym, w którym wyrażać ona miała prawdy ogólne, i nieklasycznym, przyznającym jej przywilej konstruowania i argumentowania prawd jednostkowych. Apologeti klasycystycznego aryzmu słowa – Bouhours, Dryden, Wolseley, Johnson – zwiastujący rychły tryumf nowej epoki we Francji i Anglii, argument figuratywny poczytywali za przejaw działania fałszywego *ingenium*. Przecistawiali mu koncept wyszukany a stosowny, będący argumentem racjonalnym, o walorach estetycznych i poznawczych. Przy czym wyznawcy obu modeli poetyckiego tworzenia obkładali się wzajemnie krytyczno- i teoretycznoliterackimi anatemami: zwolennicy konceptu figuratywnego uznawali autorów klasycyzujących za rzemieślników, co najwyżej, nie artystów; obrońcy sztuki nierozzerwalnie związanej z prawdą (powszechną) dostrzegali w burzących ład poetach – błaznów. Angielski teoretyk, Addison, literackie plody przewrotnego rozumowania ochrzcił mianem barbarzyńskich, a ich ojców – Gotami.

Autorka dysertacji podkreśla, że XVII- i XVIII-wieczni klasycy pozostają wierni tradycyjnym założeniom retoryki i teorii poezji antyku i renesansu. I to właśnie ich poglądy bliskie są wyłożonej w III księdze *Retoryki*, Arystotelesowskiej idei żywego i dowcipnego stylu zawsze odpowiadającego prawdzie. W rozprawach Bouhoursa, Pope’a, Addisona bardzo pojemny i mało precyzyjny termin „koncept” zbliża się znaczeniem do pojęcia doskonałego naśladowania, do którego zdolni są jedynie artyści o wyjątkowo bystrych umysłach (*ingenii acumen*). Można go opisać za pomocą Horacjańskiej formuły „*nescio quid*”, popularnej w czasach renesansu i w w. XVIII (także jako „*je ne sais quoi*”). W teoriach klasycznych koncept nierozzerwalnie związano ze stylem utworu, za zasadę tworzenia uznając doskonałą harmonię pojęć i słów.

Dokonawszy niezbędnego i fundamentalnego dla badań nad istotą barokowego konceptu rozróżnienia między teoriami zwolenników ładu i prawdy w literaturze a poglądami „Gotów”, Gostyńska skupia uwagę na sposobie rozumienia przez tych pierwszych statusu logicznego wypowiedzi artystycznej. Ukazuje, że w ich przekonaniu zdanie poetyckie czy retoryczne jest prawdziwe, jeżeli jego przesłanki odpowiadają sądom powszechnym, natomiast fałszywe, gdy odznaczają się prawdopodobieństwem pozornym. O tym jednak, czy wypowiedź zostanie określona jako fałszywa, rozstrzygają stopień jej zależności od pozornego prawdopodobieństwa oraz intencje autora. Według klasyków, przywołujących autorytet Arystotelesa, paralogizmy winny być przez twórcę zrećcznie ukryte i mogą występować jedynie w epizodach, niezgodność zaś należy uitać w zgodności. Według apologetów konceptu figuratywnego, również szukających oparcia dla swoich wywodów w pismach Stagiryty, prawdziwy talent poetycki wyraża się w samej umiejętności tworzenia zwodniczych argumentów, jawnie organizujących nawet całą strukturę utworu oraz bez skrępowania prezentujących równoprawność zgodności i niezgodności.

Autorka rozprawy zauważa, iż odpowiedni kontekst dla rozpatrywania tych problemów stanowi mało jeszcze zbadana w swych związkach z rozwojem myśli retorycznej i poetyckiej – sofistyka. Dostrzega też – z właściwym sobie wyczuciem równowagi między sferą konstatacji płynących z oglądu konkretnego zjawiska barokowej kultury a świadomością panoramicznego obrazu epoki – że dziedzina mądrości pozornej nieobca była jezuitom: Sarbiewskiemu, Gracianowi, Peregriniemu, Tesaurowi, Maseniusowi, nie tylko ze względu na ich znajomość myśli antyku, lecz również za sprawą opracowanej przeciw przez teologów jezuickich kazuistyki, adaptującej idee sofistyczne do celów filozofii moralnej, która zastępowała ogólne dogmaty mniemaniami okazjonalnymi, jednostkowymi. O kształcie XVII-wiecznego konceptu decydowały zatem zarówno tradycja filozoficzna, teoretycznoliteracka i literacka, jak i ówczesna, w znacznym stopniu określona przez działania Towarzystwa Jezusowego, sytuacja kulturowa. Co jednak znamienne, teorie zwodniczego argumentu akcentowały swą odrębność od koncepcji klasycyzujących, ale też i różnice między wywołującym przeżycia estetyczne paralogizmem literackim

a służącym wprowadzaniu rozmówcy w błąd sofistematem. Jego istotą była bowiem symulowana zgodność, tymczasem koncept ostentacyjnie ukazywał równoważność zgodności i niezgodności. „Gotowie” posługiwali się kategoriami sofistycznymi, by sprecyzować, czym jest koncept, a równocześnie – skrępowani tradycją platońską i arystotelesowską – czynili wysiłki, by ów kompromitujący związek z fałszywą mądrością ukryć.

Pierwszą część swej książki autorka zamyka rozważaniami o kunsztownych konceptycznych realizacjach poetyckich, w powszechnej praktyce interpretacyjnej odsądzanych od posiadania znaczeń i uznawanych za asemantyczną żonglerkę słowami. Przekonywająco uzasadnia konieczność odczytywania utworów tego typu w ich pierwotnym kontekście teoretycznoliterackim, co uświadomi dzisiejszym komentatorom poezji barokowej funkcjonalność formy w procesie wyrażania treści pojęciowych. Zaslugą Gostyńskiej jest stanowcze obnażenie oczywistej absurdalności terminu „koncept werbalny”, lekceważącego istnienie nieuniknionej więzi słów i znaczeń. Niepojęciowość, jeśli pojawia się w wypowiedziach poetyckich czy retorycznych, stanowi rezultat zastosowania nie wyrafinowanego stylu, ale odmiennych praw tworzenia. Konstruowany według nich świat przedstawiony utworu przeczy regułom powszechnego rozumowania, a zarazem jest spójny w granicach tekstu, w którym zaistniał.

Ponieważ koncept stanowi swego rodzaju argument, XVII-wieczni teoretycy usiłowali stworzyć systemy topiczne odpowiadające jednemu z głównych działów retoryki, traktującemu o „miejscach” (*topoi, loci*), z których w procesie przygotowywania mowy orator wydobywał argumenty. Zagadnieniu topiki konceptycznej Gostyńska poświęciła drugą część swej rozprawy (*Czy talent potrzebuje pomocy? Koncept i topika*). Rozpatruje tu złożoność zjawiska ukształtowanego w dialogu z myślą starożytną, będącego próbą opisu tryumfującej praktyki poetyckiej i prowadzącego do nowej, niegenologicznej systematyki form literackich. Zwraca uwagę na zmianę funkcji nauki o „miejscach”: o ile bowiem w retoryce służyła ona ułatwieniu działań inwencyjnych autorowi wypowiedzi, o tyle w ujęciu teoretyków barokowych pomagała rekonstruować przebieg aktu kreacji i uwydatnić różnicę między klasyczną *heureka*, czyli wyszukiwaniem myśli odmalowujących prawdopodobny obraz przedmiotu, a postępowaniem konceptycznym, zasadzającym się na budowaniu zdań przenośnych uwzględniających figury rzeczy. Topika znów zaczęła odgrywać swą pierwotną rolę instrumentu badania twórczej pracy poety, gdyż traktaty teoretyków konceptu ton normatywny, właściwy rozprawom klasycyzującym, zastąpiły głośnym uwielbieniem talentu – Boskiego daru. Jedynie Sarbiewski oraz, jak zakłada Gostyńska, autorzy poetyk szkolnych nie rezygnowali z udzielania rad i napomnień, ale kierowali je pod adresem artystów niższego lotu, pozbawionych iskry geniuszu. Twórca wybitny bowiem winien odznaczać się zdolnością improwizacji, bliską sofistycznemu *kairos*, któremu w XVII-wiecznych dysertacjach odpowiadały terminy *destreza* i *aplicación* – giętkość, zwinność umysłu zdolnego sprostać najtrudniejszemu sytuacji. Podejmowane przez badaczy barokowych próby opisu sposobów tworzenia literackich paralogizmów uderzają swą różnorodnością, a jednak mają zasadniczy punkt wspólny – wszystkie ujawniają fundamentalny *topos* każdego konceptu: wieloznaczność mowy. Na tej wieloznaczności wznoszona jest w wypowiedzi poetyckiej budowla świata, który nie istnieje i nie może istnieć.

XVII-wieczni teoretycy usiłujący zgłębić tajemnicę kreowania zwodniczych argumentów dostrzegali nieprzydatność dla obdarzonych talentem poetów proponowanych przez siebie rozwiązań, a jednak właśnie dzięki nim sprecyzowali ideę konceptu i sformułowali zasady całkowicie oryginalnej klasyfikacji form literackich. Gostyńska zastrzega się wszakże, iż tylko Gracián w *Agudeza y Arte de Ingenio* z pełną świadomością teoretyczną zarysował nową typologię, a jej ślady w rozprawach innych badaczy odnalazła i uporządkowała ona sama. Zrekonstruowany przez autorkę podział utworów literackich jest niegenologiczny, jako że teoretycy konceptu widzieli w nim kategorię pozarodzajową, pozagatunkową i ponadczasową. Podstawę owej systematyki stanowiła topika, jednostkę struktura argumentu, kryterium klasyfikacji – jakość związków tej struktury właściwych (logiczne, alogiczne) oraz stopień jej złożenia (z jednego „miejsca”, z wielu „miejsc”). Przejrzysty schemat przedstawiony przez Gostyńską (s. 169) obrazuje podział form literackich na niekonceptyczne, wykorzystujące *loci argumentorum* i potwierdzające powszechne sądy, oraz na konceptyczne, spożytkowujące *loci acuminorum*; konstruowane w oparciu o wieloznaczne, poetyckie zdania pełniące funkcje przesłanek rozumowania; dążące do wywołania w czytelniku ambivalentnych przeżyć estetycznych i poznawczych.

Teksty zawierające dowcipne argumenty można pogrupować w zależności od tego, w jaki sposób przejawia się w nich koncept. Teoria barokowa wyróżniała bowiem koncepty wolne, sporadycznie występujące w racjonalnym dyskursie, oraz strukturalne – decydujące o kształcie całych utworów. Wszelkie zwodnicze argumenty dzielono na proste, wywiedzione z jednego „miejsca” lub wielu „miejsc”, ale służące dowiedzeniu tylko jednej tezy (koncepty proste

„intensyfikowane”), i złożone, obejmujące pozostałe argumenty z wielu „miejsc”. Koncepty złożone budowano z łańcuchów sylogizmów prowadzących do głównego wniosku, konstruowano łącząc poszczególne dowody przez stopniowanie ich wartości znaczeniowej (*gradatio*); wiążąc kolejne argumenty tak, by każdy z nich uzasadniał jeden element wieloczęściowej pointy; tworząc „ciągle metafory” przez wyprowadzanie możliwie wielu obrazów z inicjalnego metaforycznego przedstawienia przedmiotu.

Poważną trudność dla teoretyków konceptu stanowiło, podkreśla autorka, umiejscowienie epiki w typologii dzieł zawierających paralogizmy. Arystotelesowskie przekonanie, że fabuła utworu epickiego jest naśladowaniem działań i wyraża to, co ogólne, nie pozwoliło do końca zbadać konsekwencji zastosowania w tekstach narracyjnych paralogizmu jako zasady konstrukcyjnej niweczącej prawdopodobieństwo, ale gwarantującej wewnętrzną spójność dzieła. W związku z tym Gostyńska, podążając drogami wyznaczonymi przez XVII-wiecznych teoretyków, sama wyciągnęła ostateczne wnioski interpretując sposób przejawiania się konceptu w epice. Stwierdziła, że argument złożony wolny może przybrać kształt wątku, stanowiący zaś o strukturze całego dzieła epickiego – postać fabuły.

Omawiając kwestię konceptycznej typologii, autorka wykazała, iż powszechne w poezji baroku liryki enumeracyjne, podporządkowane zwykle idei hiperbolizacji stanów emocjonalnych, zjawisk, właściwości rzeczy, konstruowano w oparciu o koncept *ethosu*, w którym konkluzja traci motywację intelektualną, gdyż rolę przesłanek odgrywiają uczucia. Wylczenie może równocześnie służyć rozbudzeniu w odbiorcach pożądanym emocji i nakłonieniu ich do empatii, współodczuwania doznaję przekraczających przeciętną ludzką miarę. Gostyńska odsoniła także osobliwość – na tle innych, manipulujących potoczną logiką – konceptu *afektów*. Porzucał on dziedzinę tego, co zewnętrzne wobec podmiotu, i skupiał się na przeciwieństwach pomiędzy jego uczuciami. Antycypował zatem bliską nam dziś wizję liryki uzasadniającej najbardziej nieprawdopodobne przedstawienia i obrazy doznaniem wewnętrznymi mówiącego. Cenne jest dostrzeżenie przez badaczkę ponadliterackiego wymiaru konceptu w jego teoriach barokowych. Gracián opisuje wzór osobowości konceptysty, który realizuje swój talent nie tylko w poezji, oracjach, konwersacji, ale we wszelkich dziedzinach życia, zręcznie rozwiązując problemy piętzone przez codzienność. Znajomość struktury zwodniczych argumentów pozwalała XVII-wiecznym teoretykom analizować tak wytwory sztuki słowa, jak i cały – pełen konceptów stworzonych przez Boga, Naturę i człowieka – świat. Nie dziwi więc, iż za osobliwy, niemy paralogizm uznano zastępujące mówiony argument gesty.

Trzecia część *Retoryki iluzji (Monstra poezji: koncept i cudowność)* dotyczy popularnego wśród badaczy baroku, choć niejednoznacznego, terminu „cudowność”. Jego związki z konceptem są oczywiste, ale – co dobitnie podkreśla Gostyńska – nie dadzą się w żadnym razie wytłumaczyć dążeniem barokowych poetów do taniego epatowania czytelnika. W celu spreyczowania nieostrego pojęcia autorka poddaje dociekliwej analizie etymologicznej jego greckie i łacińskie odpowiedniki. Ujawnia podstawowe znaczenia „cudu”, który wskazuje albo na doznania podmiotu postrzegającego to, co sprzeczne z powszechnym mniemaniem (*paradoxon*), albo na przyczynę sprawczą (*monstrum*). W filozofii antyku cudowność wiązano z zagadnieniem przyczyny, stanowiącej bądź poznawalne prawo ogólne, bądź nieprzenikniony dla ludzkiego rozumu motyw. Według Arystotelesa zdziwienie wiedzie filozofa do odkrycia zasad rządzących rzeczywistością, natomiast odbiorcę dzieła literackiego do uzyskania potwierdzenia powszechnych sądów. Istnieją dwie strategie wywoływania efektu cudowności: wprowadzanie do fabuły zdarzenia niespodziewanego, lecz logicznie wynikającego z wydarzeń wcześniejszych, oraz nieoczekiwanego i irracjonalnego. Pierwszy z tych sposobów pozwala zaskakiwać czytelnika i uczyć go zauważania zrozumiałych przyczyn zjawisk niezwykłych. Zyskał aprobatę Stagiryty jako skuteczniejszy i zalecany do wykorzystania w tragedii i epice. Drugi – opiera się na paralogizmie, a że godzi w powszechne mniemania, nie zdobył przychylności Arystotelesa. Nie dziwi zatem, iż uznający go za niepodważalny autorytet XVII-wieczni angielscy i francuscy klasycy dążyli do ograniczenia cudowności w poezji dla ocalenia prymatu tego, co prawdopodobne i wiarygodne. I choć teorie konceptu dawały pierwszeństwo rozwiązaniom alogicznym, autorka silnie akcentuje wspólnotę dążeń apologetów i burzycieli prawdy ogólnej do związania wszelkiej cudowności z zasadą *mimesis*.

„Gotowie” zdolność tworzenia poezji nierozdzielnie łączyli z talentem kreowania cudowności. Cudowne i dziwne zaś, jak objaśnia Sarbiewski, jest to, czego przyczyny nie znamy. Zdumienie budzi intelektualną ciekawość, której zaspokojenie (akt poznania) dostarcza przyjemności. W utworze literackim zjawisko irracjonalne zaskakuje dwojako: ponieważ przeczy temu, co odbiorca uważa za naturalne, a nadto wydaje się wytłumaczalne w granicach świata przedstawionego w dziele. Według polskiego teoretyka w utworze epickim walor cudowności ma zdarzenie

stanowiące racjonalny skutek innego, choć taka relacja sprawia wrażenie nieprawdopodobnej, oraz zdarzenie nie wynikające z innego, lecz sprawiające złudne wrażenie logicznego następstwa. Skarbiewski wyżej ceni to ostatnie jako przykład cudowności konceptycznej. Koncept bowiem był uniwersalną, ponadrodzajową zasadą tworzenia tego, co cudowne. Za jego sprawą uległo przewartościowaniu pojęcie nowości. „Nowe” nie znaczyło już „nie poznane”: pomimo znajomości utworu zawierającego dowcipny argument – czytelnik nie przestaje się dziwić. Niespodzianka tkwi w relacji literackiego przedstawienia do rzeczywistości. Klasyczne *docere* zastąpiły *discere* i *discernere*. Odbiorca miał odczuwać przyjemność, gdyż umożliwiono mu zgłębienie tajemnic, których nie odkryłby odwołując się do swojej dotychczasowej wiedzy.

Gostyńska zwraca uwagę na poruszoną w barokowej teorii konceptu kwestię rozróżnienia zasadniczych rodzajów cudowności. Nie dotyczyło ono szeroko dyskutowanej wówczas opozycji tego, co pogańskie i co chrześcijańskie, ale wyodrębniło sferę zjawisk świętych od obszaru zjawisk świeckich. Czym innym wszak jest temat „cudowny”, który przenosi niezwykły fakt z rzeczywistości do utworu, czym innym zaś „cud” wykreowany przez poetę w materii języka. Wobec paralogizmów Boga czy Natury artysta słowa może odegrać rolę jedynie *medium*. W tym wypadku czytelnik będzie pozbawiony przyjemności odkrycia zamysłu leżącego u podstaw konceptu. Wraz z poetą stanie w obliczu niedocieczonej tajemnicy. Zadowolenie płynące z poznania motywów przewrotnego rozumowania może towarzyszyć tylko obcowaniu z cudem stworzonym przez autora – kreatora i równocześnie egzegety. Istniały wszakże nicelitarne (co wyjątkowe), przeznaczone dla pospólstwa *concelli predicabili*, które zwykle w ramach kazań pomysłowo objaśniały niewytłumaczalne tezy Boże, podając prostaczkom pozorne argumenty jako niepodważalnie prawdziwe.

Barokowa teoria konceptu, co mocno podkreśla autorka *Retoryki iluzji*, odróżniała cudowność paralogiczną od niekonceptycznej, zarówno racjonalnej, zasadzającej się na zjawiskach nieoczekiwanych, a zgodnych z powszechnymi sądami, jak i czysto irracjonalnej, znamionującej świat absurdu. Zwodniczy argument-zasada twórcza mieścił się – konstatuje Gostyńska – w granicach *mimesis*. Według XVII-wiecznych teoretyków bowiem *mimesis* dopuszcza kreowanie iluzji, która „dowcipnie” udaje prawdę, opierając się na prawach o jednostkowej, nie zaś powszechnej wartości.

Książkę zamyka zwięzłe podsumowanie (*Tezy i pointa*), zawierające rekapitulację najistotniejszych wniosków i przypominające o konieczności prowadzenia dalszych badań na rozległym polu problematyki konceptu.

Wielką zaletę dysertacji Gostyńskiej stanowi konsekwentna realizacja zapowiedzi z rozdziału wstępnego: egzemplifikacja rozważań teoretycznych szeregiem wnikliwych i błyskotliwych analiz utworów, w jakich pojawia się zwodniczy argument. Ich zbiór jest imponujący: obejmuje teksty powstałe na przestrzeni ponad dwóch tysiącleci – od starożytności po współczesność, przynależące do literatury greckiej, rzymskiej, włoskiej, francuskiej, hiszpańskiej, polskiej, angielskiej, pisane przez poetów zarówno genialnych, wybitnych, jak i przeciętnych, miernych. Wśród interpretacji przedstawionych przez badaczkę znajdują się takie, które nader przekonywająco udowadniają funkcjonalność wiedzy o naturze konceptu i uprzytamniają konieczność docieklivej i cierplivej lektury wierszy kwitowanych dotąd zazwyczaj powierzchownymi konstatacjami (utwory z *Wirydarza poetyckiego* – s. 101–102, *A Feaver* Donne’a – s. 137–138, *Irresoluto* J. A. Morsztyna – s. 158–159, *Na oczy królowej angielskiej* Naborowskiego – s. 159–160). Autorka rozprawy podejmuje też godne naśladowania próby odczytania w szerokim kontekście kultury barokowej niektórych wyrażań metaforycznych zawartych w traktatach XVII-wiecznych teoretyków (o tytule *Luneta arystotelesowska* – s. 18–19, o bystrości umysłu podobnej lwiej i orlej chyżości – s. 120–121). Warto wspomnieć, że na marginesie swoich rozważań koryguje w oparciu o obcojęzyczną literaturę przedmiotu rozpowszechnioną obecnie definicję entymematu (s. 33, przypis 40).

Książka Gostyńskiej nie jest – co naturalne – wolna od drobnych usterek rozmaitego autoramentu. Można by oczekiwać jednoznacznego określenia, czy koncepty proste „intensyfikowane” występują wśród paralogizmów „wolnych”, oraz naszkicowania, obok zagadnienia związków epiki i sofistyki (s. 165–166), problemu konceptu w odniesieniu do tragedii. Nie budzi zaufania ujawniona przez autorkę świadomość warsztatu edytorskiego (w zasadzie zaś jej brak), co w wypadku przytaczania fragmentów XVII-wiecznych rękopisów ma znaczenie (s. 47, 57, 143). Krzepiące byłoby cytowanie pieśni i fraszek Kochanowskiego z tomików „Biblioteki Narodowej” przygotowanych przez Ludwikę Szczerbicką-Słękową i Janusza Pelca, a nie z *Dziel polskich* w opracowaniu Juliana Krzyżanowskiego (s. 47, przypis 12; s. 62; s. 144, przypis 54). Odczuwalny jest również niekiedy brak erraty (np. s. 55, przypis 37; s. 84, przypis 138; s. 205, przypis 25).

*Retoryka iluzji* Doroty Gostyńskiej to rozprawa niezwykle cenna i inspirująca. Precyzyjnie objaśnia bowiem – po raz pierwszy w historii europejskich badań nad konceptem – sens tego fundamentalnego dla wielu zjawisk kultury barokowej pojęcia oraz zarysowuje szereg ważnych, związanych z nim zagadnień teoretycznych. Z wielką mocą przekonywania udowadnia błędność bardzo popularnego i odzwierciedlającego bezradność badaczy wobec poezji konceptycznej przekonania o jej semantycznej pustce czy pojmowanej współcześnie ludyczności. Zmusza do reinterpretacji twórczości barokowych wirtuozów słowa. Zachęca do dalszych eksploracji w dziedzinie XVII-wiecznej teorii literatury. Budzi wreszcie głęboki szacunek dla przenikliwości, precyzji i funkcjonalności koncepcji ówczesnych teoretyków.

Paweł Stępień

Krystyna Stasiewicz, ELŻBIETA DRUŻBACKA, NAJWYBITNIEJSZA POETKA CZASÓW SASKICH. (Recenzent: Hanna Dziechcińska). Olsztyn 1992. Wydawnictwa Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Olsztynie, ss. 248. „Studia i Materiały”. Nr 33. Filologia Polska. Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Olsztynie.

„Wysunąć się na czoło w okresie tak marnym – nie nadzwyczajna to chwała”. Tak napisał o Elżbiecie Drużbackiej i czasach saskich Juliusz Kleiner. Ta zacytowana przez Krystynę Stasiewicz opinia rzuca – przewrotnie nieco – światło na zadanie, którego podjęła się autorka monografii. Współcześni badacze przywracają chwałę czasom przedstanisławowskim, ale mimo to monografistka musiała – oprócz stworzenia wizerunku poetki – opowiedzieć się za jakimś rozwiązaniem problemów historycznych, określić swoje stanowisko wobec naszego dziwnego wieku XVIII, w którym prądy literackie i kulturowe układały się w strukturę tak dla badacza nieprostą. Drużbacka jest jedną z postaci wielorako – o czym dalej – rozpiętych pomiędzy barokiem a Oświeceniem i rozplątywanie rodzących się tu zawiłości tyleż służy budowaniu portretu poetki, co i otwiera nas na fenomen epoki. Myśląc o książce Krystyny Stasiewicz – o tych dwóch sprawach trzeba pamiętać.

Pierwszym celem, który postawiła sobie autorka, było „uporządkowanie problemów związanych z życiem i twórczością skarbnikowej żydaczewskiej, odrzucenie nieuzasadnionych przypuszczeń, dodanie nowych faktów z jej życia i twórczości” (s. 10). Wiedza o Drużbackiej domagała się rzeczywiście nie tylko poszerzenia, ale i istotnej weryfikacji. Zdobyła sobie bowiem poetka największą chyba popularność spośród staropolskich pisarek, stała się bohaterką utworów poetyckich, opowiadań i powieści (monografistka przypomina je w przypisach). Gorszy los spotkał ją ze strony historyków literatury, którzy po trwających w XVIII i na początku XIX w. zachwytach przeszli do sądów krytycznych, często przy tym ahistorycznych i ogólnikowych, spowodowanych w pewnym stopniu nieznanymi całemu dorobku poetki oraz negatywną opinią o czasach saskich. Relacjonując we *Wstępie* stan badań, Krystyna Stasiewicz przywołuje przede wszystkim monografię Władysława Bojarskiego z 1895 r. oraz prace Antoniego Langego i Wacława Borowego. Bojarskiemu nie udało się ustrzec istotnych błędów w rekonstrukcji biografii i atrybucji tekstów. Kilka pomyłek popełnił także Borowy jako autor biogramu w *Polskim słowniku biograficznym*. Nie umniejsza to jednak jego zasług w wydobywaniu nieznanych utworów Drużbackiej, rozpoczęciu badań komparatystycznych oraz podjęciu analizy wersyfikacyjnej i stylistycznej. Krystyna Stasiewicz zwraca również uwagę na inne ważne kierunki poszukiwań naukowych, pozwalające zobaczyć poetkę w kontekście życia umysłowego jej czasów i odsonić źródła twórczej inspiracji. Ważne są tu prace dotyczące środowisk literackich i staropolskich gatunków, zwłaszcza romansów, oraz porównania z innymi pisarzami. Wobec kontrowersyjnej wciąż kwestii przynależności Drużbackiej do baroku lub Oświecenia istotne były dla autorki monografii badania ostatnich lat, ukazujące osiągnięcia poezji czasów saskich, oraz koncepcje historyczne, począwszy od podziału na barok wczesny, dojrzały i późny, proponowanego przez Czesława Hernasa, który koniec ostatniej fazy widział w r. 1730, podczas gdy Marek Prejs przedłużył ten okres o lat 30. Piszę o nim w *Poezji późnego baroku*: „Jest to okres najwyższych osiągnięć, na jakie było stać poezję późnobarokową, przy czym są one jednym ze składników ogólnego rozkwitu późnobarokowej literatury przebiegającego we wszystkich niemal dziedzinach piśmiennictwa. Jednocześnie rozkwit ten jest równoległy czasowo, a niekiedy nawet krzyżujący się z krystalizacją i pierwszymi osiągnięciami nurtu wczesnooświeceniowego w literaturze” (cyt. na s. 10).

Jest to zatem epoka przełomowa. I w tym właśnie sensie używa Krystyna Stasiewicz w tytule swej pracy terminu „czasy saskie”, nie wywołującego już jednoznacznie negatywnych skojarzeń. Posłużenie się tą nazwą sygnalizuje od razu zamiar badaczki, która chce ukazać stare i nowe