

Krzysztof Obremski

Erotyka jako materia barokowego konceptu

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (46), 169-173

1997

Artykuł został 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.

Przechadzki

Krzysztof Obremski

Erotyka jako materia barokowego konceptu

Maciej Kazimierz Sarbiewski w wykładzie *O poincie i dowcipie* teoretycznoliteracki wywód zilustrował epigramatem Margalisa o lwie Cezara, który, choć poddany drapieżnej naturze, jednak zajączki biegające przed jego paszczą pozostawił nietknięte:

Skąd się bierze łagodność w krwiożerczym potworze?
Co za dziw? Lew twój, panie, więc oszczędzać może.¹

Barokowy koncept bynajmniej nie był „przerostem formy nad treścią” (formuła ta dyskwalifikuje polonistyczne kompetencje osoby ją wypowiadającej, wszak oddzielenie „treści” i „formy” oraz ich przeciwstawienie to czynność dowodząca, że integralność tekstu literackiego pozostaje czczym wyobrażeniem). Był natomiast wybitnym osiągnięciem dawnej teorii poezji i sztuki poetyckiej², swoistym „manifestem” no-

¹ M. K. Sarbiewski *Wykłady poetyki*, Wrocław 1958, s. 6.

² Co przekonująco unaocznia jedna z nowszych polskich publikacji: D. Gostyńska *Retoryka iluzji. Koncept w poezji barokowej*, Warszawa 1991.

wego widzenia i rozumienia świata. Już barokowego: głębszego i bardziej dynamicznego niż w poprzedniej epoce. Jako epigramatyczna zagadka koncept prowadził od zdziwienia czytelnika niezwykle myślą, przez intelektualne olśnienie, aż do radości wywołanej rozwiązaniem zagadki. Im trudniejsze zadanie postawione „dowcipowi” czytelnika, tym większa radość.

(O istocie nieporozumień zaciemniających i upraszczających epokę zgodnie postponowaną przez osoby zapatrzone w renesansowe czy oświeceniowe wzory estetyczne pewne wyobrażenie przynosi potoczne rozumienie słów o tym, że „Każdy święty ma swoje wykręty”. Ich pierwotnym sensem bynajmniej nie było kwestionowanie prawości osób wyniesionych na ołtarze, ani tym bardziej piętnowanie jezuickiej kazuistyki. Natomiast w sposób wobec barokowej rzeźby niechętny określają jej odmienność: harmonijną statykę zastąpił dynamiczny ruch, wielorako piękny. Ruch zastygły w pozie może nie zawsze naturalnej. Jednakże postać nienaturalnie skrzycona nie stawała się przez to kimś etycznie podejrzanym).

Wyobraźnia poety-konceptysty szczególnie kierowała się ku erotyce i religii, jedna i druga swą „naturą” przynosiły szczególną sposobność, by zaskoczyć czytelnika nową myślą, która uprzednio, to jest przed lekturą wiersza, była w jakiś sposób „niedorzeczna”, teraz zaś, po zrozumieniu i rozwiązaniu epigramatycznej zagadki, zostaje zaakceptowana jako myśl odkrywczą, odsłaniająca to, co dotąd było niewyobrażalne. Mechanizm konceptu działał następująco: poeta określa „stan wyobraźni” czytelnika, następnie podważa ów „stan”, tak iż czytelnik uznaje za trafną myśl dotąd przez siebie odrzucaną. Jeśli nie w powszechnym, to przynajmniej w dominującym wyobrażeniu *Ogrodu miłości* jest on miejscem sprzyjającym erotyce (ujmując rzecz wręcz stereotypowo: słońce, ptaszki, strumyk bądź fontanna, roślinność raczej śródziemnomorska niż środkowoeuropejska). Znamienne, że swój opis ogrodu nieszczęśliwej(!) miłości Jan Andrzej Morsztyn rozpoczął słowami „Nie zawsze...”, czyli od zakwestionowania potocznych wyobrażeń. Na tym jednak zadanie poety się nie kończy, przeciwnie, pragnie on przekonać czytelnika o istnieniu ogrodu dotąd w jego wyobraźni nieobecnego. Wiersz staje się perswazją: sugestywność opisu ogrodu nieszczęśliwej miłości (chwasty, suche gałęzie, głóg...) zostaje wzmocniona i uwiarygodniona przez podmiot liryczny („Jam w tym ogrodzie przedniejszym kopaczem”). Doczytany do końca wiersz

unaoczniał czytelnikowi ograniczoność jego wyobraźni, teraz jednak już bogatszej dzięki kunsztowi poety. Im myśl bardziej zaskakująca, tym trudniejsze zadanie przed poetą: doprowadzić czytelnika do akceptacji tego, co dotąd było dlań niewyobrażalne. By tego dokonać, trzeba czasem pokonać nawet zdrowy rozsądek. Na pytanie – „czyja niedola jest srozsza? galernika czy nieszczęśliwego kochanka? komu lżej? – nieboszczykowi złożonemu w trumnie czy stojącemu obok poecie o złamanym sercu?”, konceptysta odpowiedział wbrew zdroworozsądkowej hierarchii wartości. Dziełem poety bynajmniej nie było tylko przekorne zakwestionowanie czytelniczych przekonań, ono bowiem dopiero stało się warunkiem wstępnym właściwego powołania konceptysty: sugestywnością sztuki obrazowania tak zawładnąć tymi wszystkimi, którzy przeczytają wiersz, by doprowadzić ich do stanu, w którym niejako wbrew samym sobie zaakceptują myśl dotąd przez się odrzucaną. Zaaceptują, zostaną bowiem urzeczeni logiką poetyckiego wywodu, w którym rola argumentów najczęściej przypadnie obrazom poetyckim. One właśnie unaoczniają, że srożej cierpi nieszczęśliwy kochanek niż galernik czy nawet nieboszczyk.

Owa logika poetyckiego wywodu była także zagadnieniem techniki poetyckiej, „ilustrującej” definicję pointy („Pointa jest to mowa, w której zachodzi zetknięcie się czegoś niezgodnego i zgodnego, czyli jest w słownym wypowiedzeniu zgodną niezgodnością lub niezgodną zgodnością”)³. Dowodząc „wyższości” cierpień nieszczęśliwego kochanka, Morsztym unaoczniał czytelnikowi, że w tym, co wspólne wszystkim trzem nieszczęśnikom, kryje się także „coś”, co jednego z nich przeciwstawia pozostałym. Właśnie to „coś” niezgodnego w zgodnym przynosi odpowiedź na pytanie „czyja niedola jest srozsza?” („Wam ręka tylko, a mnie dusza mdleje”, „Ty krwie, ja w sobie nie mam rumianości”). Jeśli miłość stała się nieszczęściem sroższym nawet niż galery czy zgon, to dlatego, że jej poetycki obraz okazał się dziełem sztuki retorycznej perswazji. Paradoksalnie: logika wywodu przyniosła antylogiczną konkluzję, niepodważalną w granicach świata przedstawionego.

Poeta-konceptysta burzył programowo zdroworozsądkowy obraz świata, podważał go jako wyobrażenie powierzchowne i upraszczające. Je-

³ M. K. Sarbiewski *Wykłady poetyki*, s. 5.

go wyobraźnia wnikała w głąb rzeczy i zjawisk, by zaskoczyć tym, co dotąd było nie dostrzegane. Szczególnie poszukiwał ukrytych sprzeczności, wszak paradoksy i dysproporcje najtrafniej oddają naturę świata. Połączone siły wyobraźni wyzwolonej z „logicznej logiki” i wnikliwość spojrzenia wspólnie kształtowały nowy obraz świata. Czytelnicza akceptacja, poprzedzona zrozumieniem owego obrazu, stanowiła zwieńczenie dążeń konceptysty.

Głównym bodaj obszarem „penetracji” i „eksploatacji” poetów-konceptystów była miłość. Jej irracjonalna natura doskonale odpowiadała logice cudu. Czy śnieżna kulka może parzyć? Może, jeśli przypadkowo trafiła w nieszczęśliwego kochanka, a została rzucona właśnie ręką kochanej, jednak nie świadomej uczuć podmiotu lirycznego kobiety. Argumentem rozstrzygającym o fizycznej prawdziwości parzącego śniegu stało się jego osobiste doświadczenie. Z takim argumentem nie sposób dyskutować, bowiem to właśnie poeta, stojąc ponad prawdą rzeczy, rozstrzygał o tym, co nią jest. Prawdę lirycznego doświadczenia możemy podważyć tylko pod tym warunkiem, że zarazem przekreślamy wszechwładność podmiotu wewnątrz świata przedstawionego.

Poeta-konceptysta bynajmniej nie poprzestał na odkrywaniu tego, co ukryte przed osobnikami pozbawionymi jego „dowcipu” (w dawnym znaczeniu tego słowa). Posługując się porównaniem i metaforą, tworzył nowe związki między rzeczami i zjawiskami. Jego poezja stała się trudną lekcją wyobraźni. Coż bowiem łączy ramiona cyrkla i kochanków, których Fortuna rozdzieliła, kierując ich w oddalone krainy? W czym są podobni? Trud konceptysty nie polegał na dokonaniu „dziwaczego” porównania. Owa „dziwaczność” to tylko bardzo wysoka poprzeczka, którą powinien przeskoczyć, mając wyłącznie jedną możliwość: przedstawić „dziwaczność” jako zaskakującą oczywistość. Podobnie jak ramiona cyrkla zawsze są ku sobie zwrócone, jakkolwiek byśmy nim nie kręcili, tak i oczy kochanków niezmiennie pozostają skierowane ku sobie. Swoimi wierszami (*Łażnia*, *Oddana*, *Na rogi*) Jana Andrzej dowiódł, że siła erotycznych skojarzeń może tworzyć związki, zdawałoby się, niewyobrażalne. Bo czyż coś erotycznego może kryć się w postaci Samsona ginącego pod gruzami świątyni? W jaki sposób Atlas dźwigający kulę ziemską, zamiast budzić współczucie, służy wyrażeniu erotycznego pożądanego? Nawet Mojżesz z rogami na czole prowadził Morsztyna do myśli o niewierności niebiańskich istot. Irracjonalna natura miłości sprawiła, że erotyka okazała się niejako

stworzona właśnie po to, by poeta-konceptysta znalazł w niej materię wyjątkowo sprzyjającą popisom „dowcipu”. Zdrowy rozsądek i powszechne wyobrażenia zostały podważone i odrzucone, ich miejsce zajęła indywidualna prawda nieszczęśliwie zakochanego poety, poddanego paradoksalnym prawom miłości:

Bo cóż miłość? – jedno jest pigwą z wierzchu śliczną
I w cukrze arsenikiem, dręcząc ustawiczną
Brance swoje niewola, co jej ręce dali.⁴

Inne prawa, acz podobnie paradoksalne, panowały w świecie „erotyki pobożnej”...

⁴ S. Twardowski ze Skrzypny *Nadobna Paskwalina*, Wrocław 1980, s. 66.