

Pamiętnik Literacki 2008, 1, s. 31-44



Jana Andrzeja Morsztyna “Cuda miłości”.

Kilka uwag o poezji i precyzji

Grzegorz Tomicki

GRZEGORZ TOMICKI
(Uniwersytet Wrocławski)

JANA ANDRZEJA MORSZTYNA „CUDA MIŁOŚCI”

KILKA UWAG O POEZJI I PRECYZJI

1

Pomimo wciąż rosnącej, co niezmiernie cieszy, ilości prac poświęconych poezji Jana Andrzeja Morsztyna – mających często charakter odkrywczy i inspirujący – ilość kwestii spornych oraz domagających się wyjaśnienia nie maleje. A jakby wprost przeciwnie. Narzuca się tu nieodparcie niezwykle trafna formuła Janusza Sławińskiego dotycząca jednego z aspektów funkcjonowania tradycji literackiej, przy odrobinie dobrej woli mogąca posłużyć, *per analogiam*, do scharakteryzowania aktualnego stanu badań nad twórczością (nie tylko tą zresztą, ale tą, jak się zdaje, w sposób szczególny) autora *Lutni*:

Zastany zasób dzieł jest zbiorem „miejsc zajętych” w przestrzeni tradycji. Można wszakże sformułować tezę, na pierwszy rzut oka paradoksalną: im rozleglejszy zbiór takich „miejsc zajętych”, tym większy równocześnie zakres otwartych możliwości, które tradycja oferuje twórcom. Teza ta, wbrew pozorom, wskazuje na zależność zupełnie oczywistą. Dzieło, będąc rozstrzygnięciem jednorazowym, nie tylko informuje o swoim „byciu jeden raz”, ale także przywołuje szerszy repertuar możliwości, który został w nim częściowo zrealizowany¹.

Uwagi te wprawdzie dotyczą dzieł literackich i ich stosunku do tradycji literackiej, ale równie dobrze mogą się odnosić do prac literaturoznawczych (tu: historycznoliterackich) i tradycji badawczych. Część dotychczasowych rozpraw o Morsztynie w pierwszym zdaniu określiłem jako zarazem odkrywcze (więc zajmujące miejsca) i inspirujące (więc otwierające możliwości). Repertuar sposobów odczytywania poezji podskarbiego wielkiego koronnego jest zawsze szerszy niż częściowo realizujące go jednostkowe, choćby najbardziej wnikliwe i szczegółowe studium. Dotyczy to, rzecz jasna, i niniejszego tekstu, dla którego – kontynuując zaproponowaną analogię – inspiracją były możliwości, jakie ujawnili znamienici badacze poprzez zajęcie przez nich określonych miejsc. Niektóre z tych propozycji chciałbym tu poddać krytyce – z nadzieją, iż da się ją nazwać konstruktywną.

¹ J. Sławiński, *Synchronia i diachronia w procesie historycznoliterackim*. W: *Dzieło – język – tradycja*. Kraków 1998, s. 19. *Prace wybrane*. T. 2. Red. W. Bolecki.

2

Na początek, hołdując starożytnej strategii *in medias res*, kilka charakterystycznych opinii dotyczących kluczowego problemu związanego z twórczością Morsztyna – dodajmy: fascynującego problemu.

Wrażenie z lektury jedno i nieodparte – zamiast spodziewanej liryki miłosnej otrzymujemy chłodny, sofistyczny monolog, oparty na precyzyjnym rozumowaniu, w którym nie można zmienić słowa, przestawić wyrazów, by nie naruszyć logiki wywodu, nie zniszczyć kunstrownej budowy stroficznej, poddanej, jakby dla większego jeszcze spotęgowania trudności, ścisłym rygorom oktawy.

[...]

A nade wszystko forma – doskonała aż do granic sztuczności, nieomylna aż do ztratę tego, co wyraża, nie znosząca obok siebie treści, której ma służyć. Daremnie w tej liryce – poza kilku zaledwie utworami, jak przede wszystkim *Tesknica* – szukać liryzmu, częściej jest to poezja namiętnych zwrotów retorycznych.

I oto największy paradoks Jana Andrzeja Morsztyna – poeta miłości bez uczucia, chłodny intelektualista wystylizowany na liryka, erudyta bardziej ceniący tradycję literacką niż impulsywność własnych odruchów, mistrz rzemiosła artystycznego, któremu gotów jest poświęcić nawet tak gorliwie przez siebie opiewane płomienie Kanikuły. A więc – „Mróz gorejący a ogień lodowy”. Ta formuła samego poety najlepiej określa jego postawę, najwyraźniej demaskuje jego niezwykłą stylizację².

Tyle Maria Bokszczanin. Ocena bardzo surowa, a przy tym (a raczej: w tym) bardzo subiektywna, o czym świadczy już początkowy fragment cytowanej wypowiedzi: „Wrażenie z lektury jedno i nieodparte – zamiast spodziewanej liryki miłosnej [...]”. Badaczka najwyraźniej mówi tu o własnych „wrażeniach” i własnych „spodziewaniach”, nie biorąc pod uwagę gustów i oczekiwań czytelników współczesnych poecie. A tym – jak można wnioskować choćby z bogatego żywota rękopiśmiennego utworów Morsztyna – wiersze owe były najprawdopodobniej bardzo w smak. Zwłaszcza, jak wolno się domyślać, odbiorcom wyrobionym, o dużej kulturze literackiej. Bo tylko tacy potrafili rozumiejąco przyjąć (lub odrzucić) ową wykraczającą poza obowiązujące konwencje nadwyżkę, jaką im raz po raz fundował poeta (do tego jeszcze wrócimy). Warto przytoczyć w tym miejscu słuszną uwagę Barbary Fałęckiej, która równie dobrze jak do literaturoznawców XIX-wiecznych może odnosić się do wielu współczesnych:

Nieporozumienie, bo trudno inaczej nazwać odczytywanie Morsztyna przez dziewiętnastowiecznych literaturoznawców, zarzucających poecie błahość podejmowanej tematyki i nieszczerłość deklarowanych uczuć, wynikało z posługiwania się kryteriami obcymi macierystemu kontekstowi jego twórczości³.

Nie to jest wszakże najważniejsze. Przytoczony fragment wypowiedzi Bokszczanin ujawnia inną, a dość powszechną, predylekcję biegłych w temacie. Otóż to, co uznają oni za największą wartość tej poezji: jej niesamowitą, „geometryczną” niemal precyzję i doskonałość, uważają jednocześnie za jej największą skazę – i tu owe walory zamieniają się nagle w „beznamiętność”, „sztuczność”, „chłód” itp. Ułomności nie lada, jako że dotyczą autora erotyków.

Przypomnijmy: „chłodny, sofistyczny monolog, oparty na precyzyjnym rozu-

² M. Bokszczanin, wstęp w: J. A. Morsztyn, *Wybór poezji*. Warszawa 1963, s. 15–16.

³ B. Fałęcka, *Metaliteracki charakter poezji Jana Andrzeja Morsztyna*. W zb.: *Czytanie Jana Andrzeja Morsztyna*. Red. D. Gostyńska, A. Karpiński. Wrocław 2000, s. 111.

mowaniu, w którym nie można zmienić słowa, przestawić wyrazów, by nie naruszyć logiki wywodu, nie zniszczyć kunsztownej budowy stroficznej, poddanej, jakby dla większego jeszcze spotęgowania trudności ścisłym rygorom oktawy”. Rozumowanie precyzyjne, więc chłodne? Zbyt daleko idąca konkluzja, a jednak, o czym się jeszcze przekonamy, jakże powszechna! Zwróćmy uwagę, z czego czyni się tu poecie zarzut: że nie można zmienić słowa w jego wierszu ani przestawiać wyrazów! Że kunsztowna budowa stroficzna poddana jest – „dla większego jeszcze spotęgowania trudności”! – ścisłym rygorom oktawy! No niestety, tak to już z tą poezją jest: nie można zmieniać ani przestawiać – i basta! O rygorach napomknę tylko tyle, iż jednym z głównych ich zadań jest mobilizowanie artysty do tym większego wysiłku, do poszukiwania nieoczekiwanych często dla niego samego rozwiązań, z myślą m.in. o dostarczeniu odbiorcy tym większej przyjemności estetycznej. No i rygory owe nie są poecie narzucone (bo niby przez kogo, przez co?), poddaje on im się dobrowolnie. Dla dobra sztuki – i dla dobra nas wszystkich, ma się rozumieć.

Akapit drugi: „A nade wszystko forma – doskonała aż do granic sztuczności, nieomylna aż do zraty tego, co wyraża, nie znosząca obok siebie treści, której ma służyć”. Pierwszy problem, podobnie jak poprzednio, więc nieuzasadniony znak równości (czy też stosunek wynikania) między „doskonałością” a „sztucznością”. Powtarzam: moim skromnym zdaniem, doskonałość w żadnym razie nie implikuje sztuczności (tym bardziej odwrotnie). Każdy ma prawo traktować poezję pana podskarbiego jako chłodną i precyzyjną, doskonałą i sztuczną, ale utrzymywanie, iż między tymi jakościami istnieją tak proste i jednoznaczne zależności, uważam za nieuprawnione.

Jako następny pojawia się problem: forma a treść. Wiele było już o tym mowy w dyskusjach teoretycznoliterackich. Tutaj najstosowniej będzie przytoczyć opinię Czesława Hernasa, albowiem dotyczy ona właśnie Morsztyna:

Ów wysoki szacunek dla sprawności językowej, warsztatowej zasada się na przekonaniu, że treść poezji jest całkowicie zamknięta w jej językowym wyrazie nadanym przez osobowość twórcy, wyraża jego indywidualne przeżywanie świata. Nie ma innej prawdy w poezji. [...] Poeta przekazuje osobistą wizję świata. Im wyższą dysponuje kulturą języka, tym prawdziwszy kształt uzyskuje ta wizja w wierszu⁴.

Cytuję z przyjemnością i ulgą. Nie umiałbym tego wyrazić precyzyjniej. Fragment po wielokropku w nawiasie przytaczam nieco na wyrost, jako komentarz także do wypowiedzi innych uczonych, które zostaną przywołane dalej.

W trzecim akapicie: „poeta miłości bez uczucia, chłodny intelektualista wystylizowany na liryka”? Sąd wyrażony mocno i odważnie. Ale czy słuszny? Poezja Morsztyna to, owszem, popis erudycji, elokwencji, wyobraźni, precyzji, kunsztu poetyckiego itp. – lecz to, czy z osobna, czy razem wzięte, jeszcze nie jest intelektualizmem, w każdym razie nie w ścisłym słowa tego znaczeniu, nie ze wszystkimi, a decydującymi o istocie tego pojęcia, konotacjami. Nie wiem, czy w ogóle jakiegokolwiek polskiego poetę barokowego można określić mianem intelektualisty. Nie zapominajmy, o jakiej epoce mówimy. Wszak „Barok odebrał berło rozumowi, przekazał je uczuciu i wyobraźni”, jak stwierdza Jadwiga Kotarska w swojej wielce pouczającej książce⁵. Poezja autora *Kanikuły* jest nazbyt zmysłowa,

⁴ Cz. Hernas, *Literatura baroku*. Warszawa 1999, s. 140–141.

⁵ J. Kotarska, *Erotyk staropolski. Inspiracje i odmiany*. Wrocław 1980, s. 216.

nazbyt obrazowa, operująca konkretem, nie pojęciami, dowcipna, wykwinna, zbyt często frywolna na to, aby ją czy jej autora kojarzyć z intelektualizmem. Wiktor Weintraub powiada:

Kto by szukał w jego poezji wyrazu powikłań ideowych, rozdarcia wewnętrznego, konfliktu między światem doznań zmysłowych a światem wierzeń religijnych, ten się srodze zawiedzie. Takie właściwości stylu, jak operowanie paradoksami, gra antytezami, zaskakiwanie czytelnika niespodzianką, nie służą w poezji Morsztyna wyrażeniu treści ideowych, jak służą np. u nas w poezji Sępa-Szarzyńskiego (a w Anglii Donne'a), ale uzależniły się od tych treści, stały się same dla siebie celem, popisem wirtuozerii formalnej artysty⁶.

Opinia cokolwiek może jednostronna, ale oparta na ustaleniach, z którymi trudno się kłócić. Poezja ta bowiem, chociaż wyraża jakieś „treści ideowe” (pojawiają się one w sposób dwojaki: *explicite* marginalnie oraz *implicit*, również w tym sensie, iż znaczące jest także to, czego poeta nie mówi, co pomija, od czego wyraźnie stroni – zwłaszcza w kontekście twórczości innych poetów epoki⁷), to nie one są tym, co w niej najistotniejsze, co stanowi o jej wartości i wyjątkowości.

Intelektualistą w poezji był Norwid, co zresztą nie przeszkodziło mu być poetą znakomitym, a przy tym bynajmniej nie „chłodnym”. Wyrażenie „chłodny intelektualista” (użyte przez Bokszczanin) to stereotyp niewiele mający wspólnego z rzeczywistością. Prawdziwi intelektualiści są ludźmi najczęściej niezwykle namiętnymi, zapaleńcami, „gorącymi głowami”, „nerwowcami” itd. (*vide*: Wittgenstein, Popper oraz incydent z pogrzebaczem i tym podobne budujące historie). Idźmy dalej: Morsztyn, ów „chłodny intelektualista”, jest przy tym jakoś chytrze, przebiegle, podstępem „wystylizowany na liryka”! Na czym miałby ów fortel podskarbiego wielkiego koronnego polegać? Otóż ni mniej, ni więcej tylko na pisaniu doskonałych wierszy! Morsztyn, aby się „wystylizować na liryka”, postanowił zostać „mistrzem rzemiosła artystycznego”. I udało mu się! Daj Boże każdemu chwytającemu za pióro być tak skutecznym w osiąganiu stawianych sobie celów.

Za podsumowanie tej części wywodów, i jako przeciwwaga dla opinii Marii Bokszczanin, niech posłuży krótka uwaga Jadwigi Sokołowskiej: „Jest to przede wszystkim poezja wielkiej dyscypliny słowa: giętka, sprawna, precyzyjna”⁸. W pełni się pod nią podpisuję.

3

Zdaniem Weintrauba:

Poezja Morsztyna to poezja o bardzo wyraźnym piętnie dworskim. Z erotyków jego wywiedzieć się można, jaka była na dworze aura gry miłosnej, jak dworzanie zalecał się damie swego serca. Ale bardzo naiwny byłby czytelnik, który chciałby w tych erotykach doszukiwać się dziejów miłosnych poety. Idzie w nich nie tyle o ekspresję uczuć, co o popisanie się wymyślnym, nieoczekiwanym komplementem. [...] *Nadgrobek [Jego Mości Panu Walerianowi Otwinowskiemu]* jest na szczęście w twórczości Morsztyna wyjątkiem. Gdzie indziej superlatywy jego bawią i zachowują dużo wdzięku właśnie dlatego, iż kontekst nie pozostawia żadnej

⁶ W. Weintraub, wstęp w: J. A. Morsztyn, *Wybór poezji*. Oprac. ... Wyd. 2. Wrocław 1998, s. VII. BN I 257.

⁷ Zob. *ibidem*, s. LVI: „Na tle polskiego baroku poezja Morsztyna odcina się tą tematyką, której nie porusza”.

⁸ J. Sokołowska, *Jan Andrzej Morsztyn*. Warszawa 1965, s. 53.

wątpliwości, że są one nie ekspresją wyjątkowo wysokiej temperatury emocjonalnej, ale popisem pomysłowości. [...] Co najważniejsza, poetyka, tak renesansowa jak i barokowa, uważała takie adaptacje obcej poezji, przede wszystkim klasycznej, za cenne i oryginalne osiągnięcia poetyckie. Dopiero poetyka romantyczna, domagająca się ekspresji tego w poezji, co poeta przeżywał, wprowadziła tu rewolucję, stworzyła inne, nie językowe kryterium oryginalności. [...] Toteż paradoksalnie, mimo że w poezji tej stale jest się skłonny do wylewania łez i ustawicznie słyszy się skargi na nieznośne żary miłości, jest ta poezja świadectwem oschłości uczuciowej jej autora. [...] Morsztyn wspaniale władał polszczyzną i był wirtuozem w eksplorowaniu jej możliwości. Jego wiersze, które jako ekspresja uczuć muszą się nam wydać sztuczne, wymęczone, potrafią zachwycać pomysłowością w operowaniu językiem, brawurą w eksplorowaniu możliwości polszczyzny⁹.

Pierwszym słowem kluczowym, występującym w przytoczonych fragmentach kilkakrotnie, będzie tu dla nas „ekspresja”; drugim, które pojawia się jeden raz, „oschłość uczuciowa”. Istnieją teoretycy sztuki (Benedetto Croce, Wassily Kandinsky) traktujący ekspresję jako cechę swoistą sztuki, cechę określającą ją na tyle wyczerpująco, że mogłaby służyć za jej definicję w ogóle¹⁰. Nie to jest jednak najistotniejsze. Dla naszych rozważań najważniejszy jest modus (modusy) przejawiania się w dziele literackim ekspresji autora.

Sprawa jest prosta i skomplikowana zarazem. Prosta, albowiem od strony teoretycznej jasno oraz przekonująco wypowiada się na ten temat Aleksandra Okopień-Sławińska:

Treść takich zdań [np.: „Jem dżem”; „Kocham Zosię”; „Jestem czarnowidzem”] na pozór szczerze przylega do podmiotowo ujętych stanów rzeczy. W istocie jednak każde z nich zaświadcza bezspornie nie o tym, że wypowiadający je dżem, kocha Zosię czy jest czarnowidzem, ale o tym, że tak właśnie mówi. Zależnie od okoliczności mówienie to okazać się może wyznaniem, przysięgą, żartem, protestem, bluffem, a także dobieraniem współbrzmiących oksytonów lub banalnych przykładów. [...] Między „ja” wprost przedstawionym w treści wypowiedzi a twórcą tej wypowiedzi istnieje zatem pewien nieredukowalny dystans i żadne starania o jak najwierniejsze samowysłowienie nie są w stanie tego dystansu zlikwidować. [...] Ostateczny i globalny sens wypowiedzi nigdy się zatem nie wyczerpuje w znaczeniach wprost w niej sformułowanych (inaczej mówiąc: stematyzowanych)¹¹.

Zreasumujmy: nie tylko słowa użyte w wypowiedzi decydują o jej „ostatecznym i globalnym sensie”. Pierwszym krokiem zatem, aby zrozumieć zdanie zgodnie z intencją mówiącego, jest zrekonstruowanie owych uwarunkowań. Sprawa komplikuje się w praktyce, gdyż rekonstrukcja taka (całkowita) bywa często niemożliwa. I tak jest właśnie w przypadku Morsztyna. Komplet okoliczności wpływających na „ostateczny i globalny sens” jego utworów nigdy nie będzie dla nas dostępny. Co zatem w takiej sytuacji ma począć historyk literatury? Po pierwsze, nigdy o tym fakcie nie zapominać; być świadomym, iż jego interpretacje to zawsze tylko mniej lub bardziej uzasadnione hipotezy. Po drugie, uczynić wszystko, co możliwe, aby jak najwięcej rzeczonych okoliczności odtworzyć.

Stwierdzenia Weintrauba, iż w wierszach Morsztyna idzie „nie tyle o ekspresję uczuć, co o popisanie się wymyślnym, nieoczekiwanym komplementem”, iż „kontekst nie pozostawia żadnej wątpliwości, że są one nie ekspresją wyjątkowo

⁹ Weintraub, *op. cit.*, s. XXII–XXIII, XL, XLVIII, LI, LXI.

¹⁰ Zob. W. Tatarkiewicz, *Definicja sztuki*. W: *Droga przez estetykę*. Warszawa 1972.

¹¹ A. Okopień-Sławińska, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej. (Preliminarium)*. Kraków 2001, s. 117–118.

wysokiej temperatury emocjonalnej, ale popisem pomysłowości”, iż poezja ta jest „świadectwem oschłości uczuciowej jej autora” (choć tuż obok czytamy przecie, że „dopiero poetyka romantyczna” zaczęła się domagać „ekspresji tego w poezji, co poeta przeżywał”) – otóż stwierdzenia te uważam za takie właśnie bardziej lub mniej uzasadnione hipotezy. Będę starał się dowieść, że przynajmniej część z nich jest słabo uzasadniona. Tym samym, oczywiście, konstatuję, iż znakomity uczony nie spełnił pierwszego z wymienionych przeze mnie przed chwilą postulatów badawczych (o czym świadczy wymownie choćby ustęp na temat kontekstu, który „nie pozostawia żadnej wątpliwości”).

Fragmentów powiadających o „uczuciowej oschłości autora” uzbierałem w notatkach do tego szkicu kilkanaście. A uzbierałbym więcej, gdybym w pewnym momencie nie uznał kontynuowania tego zajęcia za bezcelowe. Z tych też powodów nie będę ich tu przytaczał, jeżeli nie wyda mi się to niezbędne – nie wnoszą one niczego nowego do niniejszych rozważań. Są to wypisy z prac różnych autorów. Można więc opinię tę nazwać niemal powszechną¹². Wyznam od razu: mnie argumenty za nią przemawiające niezupełnie przekonują. A nawet niezbyt są jasne, nigdzie jakoś nie wyłożone wprost. Jakby miały rozumieć się same przez się. Tak że aby je obalić, muszę je sobie wprzód zrekonstruować.

Otóż wydaje się, że argumenty mające przekonywać o „oschłości uczuciowej” autora *Kanikuły* zasadniczo są dwa:

- 1) określona postawa podmiotu utworu i podmiotu lirycznego;
- 2) silne skonwencjonalizowanie utworów tudzież ich precyzyjna, „geometryczna” konstrukcja, wykluczające autentyczność wyrażanych w nich uczuć.

Argumenty te są poza tym komplementarne: tam gdzie postawa żadnego z podmiotów nie wyraża *explicite* oschłości uczuć, wyraża ją *implicite* demonstracyjnie eksponowana konwencja. (Niejako połączeniem obu tych zabiegów jest ujawnianie – głównie właśnie poprzez wyeksponowanie konwencji – dystansu ironicznego podmiotu utworu.) W komplementarności tej tkwi równocześnie siła i słabość tej argumentacji. Siła, bo ogarnąć może całość spuścizny poety. Słabość, bo obalenie jednego argumentu przyniesie skutek oddziałujący w tymże samym zakresie – przyznanie, że w części utworów przejawia się jakoś przeciwna inkryminowanej Morsztynowi oschłości (celowo jej w tej chwili nie precyzuję), rzuciliby przecie zupełnie nowe światło na pozostałe jego dzieła. Tymczasem oba argumenty zawierają podstawowe błędy metodologiczne. Przyjrzyjmy im się bliżej.

4

Jak wiadomo, zarówno podmiot liryczny, jak i podmiot utworu są bytami czy-sto intencjonalnymi. Znaczy to, że istnieją wyłącznie dzięki woli (intencji) autora, nie – że przekazują w sposób „czysty” jego intencje. To oczywiste. Autor nade wszystko wypowiada się „poprzez” dzieło. Co i jak z jego osobowości przejawia się w niższych instancjach nadawczych, jest nierzadko nierozwiązywalną zagadką. Literatura, jak wiemy, poza wszystkim innym jest także sferą sublimacji,

¹² Zob. D. G o s t y ń s k a, *Poeta, paradoksy i panny*. W zb.: *Czytanie Jana Andrzeja Morsztyna*, s. 81: „Współcześni badacze poezji Morsztyna odmawiają tej miłości autentyzmu”.

w której ujawniają się często niemożliwe do zaspokojenia w „realnym życiu” potrzeby twórców. Kreują oni wtedy – a nie są to powody jedyne – rzeczywistość nową. Nierzadko zaś dokonują zabiegu wprost przeciwnego: starają się w literaturze ukazać akurat takimi, jakimi są w swojej istocie, ukazać się także samym sobie, czyli „badać się aż do trzewiów”¹³. Poza owymi skrajnościami rozciąga się ogrom pośrednich, nakładających się przy tym wzajem na siebie sposobów przejawiania się osobowości autora. Poeta pasjami produkujący namiętne erotyki może w rzeczywistości być równie dobrze uczuciowym impotentem, jak chorobliwie namiętnym, nigdy nienasyconym kochankiem. Autor wypowiadając się poprzez wykreowany przez siebie podmiot utworu (że o podmiocie lirycznym nie wspomnę), który nagminnie potwierdza własną „oschłość uczuciową”, może to robić z tysiąca uświadamianych i nieuświadamianych powodów i na tysiące rozmaitych sposobów może to o nim świadczyć. Przypomnijmy: „Zależnie od okoliczności mówienie to okazać się może wyznaniem, przestrożą, żartem, protestem, bluffem” itd. Skoro dopuszczamy, iż mogą istnieć jakieś okoliczności, które nie są nam znane, nie powinniśmy być nigdy do końca pewni właściwego sensu docierającego do nas przekazu – a tym bardziej tego, co ów sens mógłby nam powiedzieć o nadawcy. W przypadku mówienia literaturą sytuacja, przez występowanie instancji pośredniczących, rzecz jasna, odpowiednio się komplikuje:

Tak więc mowa, a mowa poetycka w szczególności, jawi się jako teatr, gdzie jednostka, zdejmując kolejne maski, nie potrafi odsłonić swej nagiej twarzy i gdzie, nakładając maski, nie może nigdy swej twarzy całkowicie ukryć, gdzie widz nie jest pewien, czy widzi twarz, czy maskę, i która z nich jest prawdziwsza¹⁴.

Otóż jeżeli o mnie chodzi, to obcując z literaturą, nieustannie czuję się właśnie takim widzem, który nigdy „nie jest pewien”. Pewność, jednoznaczność – to śmierć literatury.

Narzuca się zatem podstawowe pytanie: skąd ta skłonność w percepcji tekstów Morsztyna do utożsamiania „postawy” podmiotu utworu (bezpośrednio) i podmiotu lirycznego (pośrednio) z postawą autora – a jeśli nie utożsamiania (trudno przecież zarzucać uczonym, iż nie rozróżniają poszczególnych instancji nadawczych), to w każdym razie do wyciągania tak jednoznacznych wniosków ze sposobu ich kreacji? Powody widzę dwa.

Po pierwsze, sugestywność głosów owych podmiotów mówiących tudzież ich wzajemny stosunek – idealna odpowiedniość: „nieodparte wrażenie”, iż „taki” podmiot utworu może „wysługiwać się” wyłącznie „takim” podmiotem lirycznym – i odwrotnie: „taki” podmiot liryczny „służy” wyłącznie „takiemu” właśnie podmiotowi utworu. (Byłby to zatem powód świadczący nie o „oschłości uczuciowej” autora, lecz o jego klasie artystycznej – sztuka to umiejętność kreowania iluzji, jak to ujął Gorgiasz.) Jeśli dodamy do tego wysoki stopień skonwencjonalizowania dzieła, nie może nas dziwić, iż „głos własny” twórcy staje się niemal niesłyszalny:

W tym momencie warto podkreślić tezę o stosunku wprost proporcjonalnym, który za-

¹³ M. De Montaigne, *Próby*. Przeł. T. Żeleński (Boy). Oprac., wstęp, komentarz Z. Gierczyński. T. 1. Warszawa 1985, s. 43. Cyt. za: P. Stępień, *Jana Andrzeja Morsztyna wiza świata*. W zb.: *Czytanie Jana Andrzeja Morsztyna*, s. 38.

¹⁴ Okopień-Sławińska, *op. cit.*, s. 121.

chodzi między stopniem skonwencjonalizowania utworu a stopniem ujawniania, narzucania się uwadze czytelniczej podmiotu autorskiego¹⁵.

Po drugie, zestawienie owych podmiotów z wyobrażeniem rzeczywistej osoby autora: dworaka, polityka, światowca, sceptyka, bawidamka biegłego w sztuce salonowej konwersacji itd. (jakby nie zauważając, iż wyobrażenie to wynoszone jest w niemałym stopniu właśnie z lektury wierszy Morsztyna). Przyczynia się do tego także wiedza o realiach epoki i określonego środowiska:

Trzeba jednakże pamiętać, że środowiska dworskie, w danym przypadku zarówno Wersal, jak i dwór warszawski, odznaczały się sporą dozą cynizmu w sprawach religijnych i demonstrowały niejednokrotnie swój laicki styl życia i laicką filozofię¹⁶.

Stąd „nieodparcie” narzucający się wniosek:

Morsztyn zbyt silnie był przesiąknięty kulturą francuską, ażeby nie przyswoić sobie tak modnego w ówczesnej Francji salonów – sceptycyzmu¹⁷.

Ale wszystko to interpretować można rozmaicie. Czy nie byłoby zasadne stwierdzenie, iż – posłużę się tu parafrazą przytoczonej wcześniej wypowiedzi badaczki – mowa, a mowa salonowa (dworska) w szczególności, jawi się jako teatr, gdzie jednostka, zdejmując kolejne maski, nie potrafi odsłonić swej nagiej twarzy, i gdzie, nakładając maski, nie może nigdy swej twarzy całkowicie ukryć, gdzie interlokutor nie jest pewien, czy widzi twarz, czy maskę, i która z nich jest prawdziwsza? Morsztyn zarówno jako dworak-polityk, jak i poeta z konieczności uwikłany był w grę pozorów, nieustanne przywdziewanie masek, w sytuacje komunikacyjne wykluczające szczerość, bezpośredniość, przezroczystość tak wypowiadanych, jak wysłuchiwanego słów. Miałoby to jednak świadczyć o jego obłudzie lub „oschłości uczuciowej”? Bynajmniej. Świadczy wyłącznie o tym, iż dostęp do jego akurat intymności (wszak gdy mówimy o „oschłości uczuciowej”, dotyczy to niewątpliwie sfery intymnej) jest prawdopodobnie bardziej utrudniony niż w przypadku innych twórców. A przecież intymność Innego to w ogóle dla nas najczęściej wielka niewiadoma. Najbliższy sąsiad, żyjący od lat obok nas, przykładowy mąż i ojciec dzieciom, może prowadzić życie intymne, które gdyby wyszło na jaw, pewnie postawiłoby nam włosy na głowie (przeto miejmy na siebie baczenie).

5

Uważam, że zasadniczy „problem z Morsztynem” – sprowadzony, mówiąc obrazowo i w uproszczeniu, do stwierdzenia, iż poeta kpi miast o drogę pytać – ustawiony jest o poprzeczkę za nisko. Ustawiony o poprzeczkę wyżej, winien brzmieć: kpi czy o drogę pyta? Czy Morsztyn, kreując podmiot utworu naznaczony – założmy, że tak w istocie jest – „oschłością uczuć”, deklaruje tym samym własną oschłość, czy też ujawnia, demaskuje, poddaje krytyce konwencje (nie tylko literackie) epoki i środowiska, w którym przyszło mu funkcjonować? Słusznie zauważa Hernas, iż podmiot liryczny w wierszach Morsztyna –

¹⁵ B. Fałęcka, *Sztuka tworzenia. Podmiot autorski w poezji kunsztownej polskiego baroku*. Wrocław 1983, s. 122.

¹⁶ Sokółowska, *op. cit.*, s. 101.

¹⁷ *Ibidem*, s. 103.

jest w tym przeżywaniu [miłości] związany zakazami i nakazami społecznymi, tj. normami kultury, konwencjami gry miłosnej, koniecznością tropienia wartości wśród pozorów¹⁸.

Konkluzje zatem bywają nie tylko odmienne, ale i przeciwstawne. Należy przy tym, jak sądzę, dopuścić, że i pytań, i odpowiedzi może być więcej, niż tu wymieniono. Poecie wolno bowiem kpić i o drogę pytać jednocześnie, co się zdarza często i dzisiejszym autorom. Tak odbieram większość wierszy Marcina Świetlickiego, np. *Delikatnienie*:

Nazbyt sentymentalny
jestem na kacu.
To słynny stan, kiedy byle reklama
zmusza do płaczu.
Skórę mam cieńszą,
ręce delikatniejsze,
spojrzenie łagodniejsze
i maleje serce.
Zwinięty w kabłąk
spoglądam z łóżka jak dnieje
i płacze,
wewnętrznie płacze¹⁹.

Ponieważ „okoliczności mówienia” są mi w tym przypadku dostępne w zakresie nieporównanie szerszym, nie mam trudności z odczytaniem tego fragmentu w sposób możliwie zbliżony do intencji autora. Po pierwsze, widzę tu wyraźnie ujawniony dystans ironiczny. Po drugie, dystans ów nie niweczy według mnie zasadniczego sensu wypowiedzianych tu słów, nie odwraca znaczeń, nie zmienia ich w swoje przeciwieństwa. Po trzecie – tu już uwaga może bardziej subiektywna – autor posłużył się ironią, ponieważ nie widział innego sposobu zakomunikowania tychże znaczeń, który nie byłby sprzeczny z jego, autora, naturą²⁰. Mówiąc przenośnie: jednocześnie rozebrał się do naga naprawdę, jak i podkreślił, iż to tylko „rozbieranka” (tak właśnie, w cudzysłowie) na niby. (I chciałbym wyrazić jasno: kto by wnioskował na podstawie tego fragmentu wiersza o „oschłości uczuciowej” autora, ten by się grubo omylił.)

Inna sprawa z Morsztynem. Po pierwsze, nieczęsto można być pewnym, kiedy rzeczywiście mamy do czynienia z dystansem ironicznym (a bez tego ustalenia dalej ani rusz). Po drugie, równie nieczęsto da się stwierdzić, jakie pełni on w wypowiedzi funkcje (głównie: czy przewartościowuje znaczenia, czy nie). Przyznam, iż lubię Morsztyna odczytywać w taki mniej więcej sposób, w jaki odczytuję Świetlickiego, aczkolwiek zdaję sobie sprawę, że wiedza, którą dysponuję, pozwala mi skonstatować wyłącznie, że jest to jeden tylko z kilku co najmniej równie uprawnionych modusów lektury (ale ten właśnie, który, w moim odczuciu, zbyt rzadko brany jest pod uwagę – jeśli w ogóle).

¹⁸ Hernas, *op. cit.*, s. 143.

¹⁹ M. Świetlicki, *Czynny do odwołania*. Wołowiec 2001, s. 14.

²⁰ Jak powiada D. Bouhours (cyt. za: D. Gostyńska, *Retoryka iluzji. Koncept w poezji barokowej*. Warszawa 1991, s. 216): „Kiedy ludzie żartują lub szyczą, mają prawo powiedzieć wszystko”. Mówiąc inaczej, można żartować – i wcale tu nie kpiłem. *Nb.* funkcja takich zabiegów jest częstokroć bardziej istotna, niż się zazwyczaj mniema: nie jedynie bowiem ubarwiają one zdania, ale i służą aktywizacji czytelnika, zmuszają go do wyłapywania sensów wypowiedzi zawartych w niej nie tylko *implicite* – wypowiedź taka „domaga się” uważnego odbiorcy.

Spójrzmy np. w kontekście tych rozważań na słynny Morsztynowy *Niestatek* (drugi o tym tytule):

Oczy są ogień, czoło jest zwierciadłem,
 Włos złotem, perłą zęb, płęć mlekiem zsiadłem,
 Usta koralem, purpurą jagody,
 Póki mi, panno, dotrzymujesz zgody.
 Jak się zwadzimy – jagody są trądem,
 Usta czeluścią, płęć blejwasem bladym,
 Ząb szkapią kością, włosy pajęczyną,
 Czoło maglownią, a oczy perzyną ²¹.

Dystans ironiczny jest nadto widoczny. Jego funkcja może być jednak różna – np.:

- 1) cynizm podmiotu lirycznego i, zwłaszcza, podmiotu utworu;
- 2) zdemaskowanie reguł salonowej gry miłosnej;
- 3) ukazanie „huśtawki nastrojów” kochanka powodowanego namiętnością (znaczące przejście od miłości do nienawiści);
- 4) ukazanie relatywności ludzkiego postrzegania i odczuwania świata (klasyczny przykład projekcji podmiotu na przedmiot).

Zazwyczaj wskazuje się na funkcję pierwszą. Fałeczka powiada o *Niestatku*:

jest to dowcipny (w dzisiejszym słowa tego znaczeniu) wiersz o męskim koniunkturalizmie, który staje się przyczyną znamiennej dezynwoltury: gdy panna przestaje sprzyjać, adorator błyskawicznie przechodzi od komplementów do zjadliwości. [...] Celem tej do najmniejszego detalu przemyślanej konstrukcji jest, oczywiście, wyeksponowanie dostępnych autorowi obiegowych środków wyrazu, zbanalizowanych tropów, a jednocześnie podkreślenie zwięzłości, z jaką ożywia on zastygły w stereotyp repertuar miłosnych porównań ²².

Być może, tak właśnie jest. Ale niekoniecznie. Autorka słusznie zauważa, iż podstawowy element struktury wiersza stanowi sytuacja rozmowy ²³, jednakże jest to tylko element struktury, dość zresztą konwencjonalny, „rozmowa” ma tu charakter umowny (choć może mieć, niejako wtórnie, także i dosłowny), „ja” wypowiedziane się w wierszu może równie dobrze „śpiewać sobie a muzom”, wygłaszać monolog wewnętrzny, a wtedy o żadnym „koniunkturalizmie” ani „komplementach” nie da się mówić. „Oczy są ogień” przestaje być czczym, salonowym komplementem – który zamplifikowany brzmiałby mniej więcej tak: „twoje oczy są jak ogień”, wypowiedziany przy tym wprost wobec owych „oczu” – a stają się one autentycznym, wewnętrznym doznaniem podmiotu, odczuciem, iż „jej oczy są ogniem” (hiperbolizacja znamienna dla zakochanego), „wypowiedzianym” w duchu. Że wyrażonym w wierszu tak konwencjonalnie i kunsztownie? Po prostu: zgodnie z poetyką epoki i charakterem talentu (kunsztu, precyzji) autora ²⁴. Taka

²¹ J. A. Morsztyn, *Lutnia*. W: *Utwory zebrane*. Oprac. L. Kukulski. Warszawa 1971, s. 64.

²² Fałeczka, *Metaliteracki charakter poezji Jana Andrzeja Morsztyna*, s. 114.

²³ Zob. na ten temat: Sokółowska, *op. cit.*, s. 94 n.

²⁴ O innej niżli tylko ornamentacyjnej funkcji eksponowania kunsztowności w poezji mówi Gostyńska (*Retoryka iluzji*, s. 101): „Niepospolita oprawa przyciąga uwagę ku sensom, prowokując czytelnika do zastanowienia się raz jeszcze nad powszechną prawdą – skłonić się ku niej czy jej zaprzeczyć?”

dominowała wtedy w literaturze forma ekspresji, taka jej konwencja – bo sposób przejawiania się ekspresji w sztuce także przecież podlega konwencjom (czego, odnoszę wrażenie, zbyt często jakby się nie zauważa).

Jak widać, jeśli wyjść z odmiennego (niż Fałęcka), a moim zdaniem, równie uzasadnionego założenia, nagle okazuje się, że wiersz ten można odczytać zupełnie inaczej: dowcip, dystans ironiczny pozostają, ale zakres ich funkcji wyraźnie się poszerza – tekst dzięki temu nabiera większej wieloznaczności, po prostu bogactwa. Uważam, iż „winę” poecie należy udowodnić. Zakładam mianowicie, po pierwsze, że każdy wiersz, jako twór językowy, z natury swej jest wieloznaczny. Po drugie, że wszystkie sensy, jakie konotuje, a których nie da się zasadnie odrzucić, zostały – a w każdym razie mogły zostać – zaprojektowane przez autora. Po trzecie, jeśli jedno ze znaczeń przybiera formę „nieodpartego wrażenia”, a innych znaczeń zasadnie odrzucić nie potrafię, idę po rozum do głowy i wracam do założenia drugiego.

Zauważmy: typowo poetycką elipsę „oczy są ogień” rozwinęliśmy na dwa różne sposoby, rekonstruując (projektując?) przy tym dwie różne sytuacje komunikacyjne. Wydaje się też, iż obie amplifikacje i towarzyszące im rekonstrukcje wzajem się wykluczają, prowadzą do odmiennych interpretacji, a nie znajdujemy (ja nie znajduję) żadnego uzasadnienia, aby którąkolwiek z nich odrzucić. Węzłowy fragment wiersza: „Póki mi, panno, dotrzymujesz zgody. / Jak się zwadzimy [...]”, niczego nie wyjaśnia, jest tak samo niejednoznaczny. Ironia może tu demaskować, jak już powiedziałem, reguły salonowej gry miłosnej – ale równie dobrze mogą się pod nią, tudzież pod solidną (w odbiorze dzisiejszego czytelnika) warstwą konwencji i dowcipu, kryć autentyczne uczucia podmiotu lirycznego (jakkolwiek byłyby banalne, jeśli do uczuć da się w ogóle stosować tego typu kryteria), o których mówi się, być może, z ironią, ale i serio. Podobną strategię poety, przy innej okazji, ujawnia Fałęcka:

Gwoli ścisłości trzeba podkreślić, że sonet *Na zausznicę w dzwonki* nie jest prostym zanegowaniem wzorca liryki miłosnej zawartego w sonetach [Petrarki] do Laury. Obie tendencje współistnieją na gruncie Morsztynowego wiersza bezkolizyjnie. Odidealizowanie kobiety jest dalekie od strywalizowania (ponieważ jej niedostępność, jakkolwiek płynąca z przyziemnych pobudek, pozostaje faktem)²⁵.

I w innym miejscu:

Przytoczony erotyk [*Irresoluto*] realizuje konwencję (w jakiej został napisany), a jednocześnie ją obnaża, dystansuje się wobec niej, sprowadza ją do roli prefabrykatu²⁶.

W *Niestatku* sytuacja różni się wprawdzie nieco, ale proceder poetycki pozostaje pokrewny: użycie ironii, której celem nie jest „proste zanegowanie wzorca”, jakkolwiek on by był; ironiczne obnażenie konwencji, przy jednoczesnej jej realizacji. Ironia tworzy tu jakość nową, powstającą ze zderzenia – bo powiedziałbym, że owo „współistnienie” ma charakter właśnie kolizyjny – odmiennych tendencji, niekoniecznie tylko dwóch. Ujawnienie tego zderzenia jest jedną z racji istnienia konceptu w poezji barokowej: „Sednem konceptu nie jest ukrycie niezgodności

²⁵ Fałęcka, *Sztuka tworzenia*, s. 129.

²⁶ Fałęcka, *Metaliteracki charakter poezji Jana Andrzeja Morsztyna*, s. 114.

w pozorach zgodności, lecz równoważność obu tych kategorii w wypowiedzeniu”²⁷. A zatem uwaga: może poezja Morsztyna to nie dworska gra pozorów, lecz próba sięgnięcia do sensów i prawd ukrytych pod tymi pozorami!

I tak interpretując *Niestatek* dochodzę do punktu, kiedy – zgodnie z wyłożonymi tu zasadami – zakładam, iż znalazłem się w sytuacji, w której chciał mnie postawić poeta: tj. w sytuacji, gdy podmiot liryczny stoi przede mną nagi rzeczywistość (mowa serio) i zarazem na niby (ironia). Jednakowoż jest to tylko założenie. Być może, tymczasowe (tj. do czasu, gdy moja wiedza nie pozwoli mi na dokonanie dalszych ustaleń), a być może takie, przy którym zostaną do końca moich dni. Ponieważ zajmuję się literaturą, nie roszczę sobie pretensji do pewności.

6

Jeszcze kilka przydatnych ustaleń Okopień-Sławińskiej:

Struktura komunikacyjna utworu wytwarza złożony układ sygnałów korygujących i waloryzujących poszczególne informacje. Układ ten opiera się na różnicy stopnia autorytatywności informacji stematyzowanej i implikowanej, a także informacji pochodzących z różnych poziomów nadawczych tekstu. Dwie podstawowe zasady działania tego układu można sformułować następująco: 1) w wypadku konfliktu między informacją implikowaną a stematyzowaną silniejsza okazuje się informacja implikowana i ona decyduje o sposobie zreinterpretowania informacji stematyzowanej; 2) w wypadku konfliktu między informacjami stematyzowanymi na różnych poziomach tekstu – silniejsza okazuje się informacja pochodząca z poziomu wyższego. Informacje z poziomów niższych podlegają zawsze interpretacji, a często reinterpretacji ze strony informacji stematyzowanych na poziomach wyższych. Uwierzytelnienie informacji wytworzonych na poziomie niższym następuje wówczas, kiedy między podmiotami kolejnych szczebli panuje jednomyślność, a każdy narrator obdarza swych bohaterów kredytem pełnego zaufania²⁸.

Sądzę, iż o istocie poezji Morsztyna stanowi właśnie subtelna gra pomiędzy poszczególnymi poziomami nadawczymi z jednej strony, z drugiej zaś między informacjami implikowanymi a stematyzowanymi. Wydaje się mianowicie, iż „między podmiotami kolejnych szczebli” nader rzadko „panuje jednomyślność”, a instancje nadawcze wyższych poziomów równie rzadko obdarzają podmioty „mówiące” niższych szczebli „kredytem pełnego zaufania”. Natomiast „konfliktu między informacją implikowaną a stematyzowaną” często bodajże po prostu nie zauważamy – lub też stwierdzamy go tam, gdzie w istocie konfliktu nie ma (ten drugi przypadek mógłby, i owszem, tyczyć się piszącego te słowa). „Różnica stopnia autorytatywności informacji stematyzowanej i implikowanej, a także informacji pochodzących z różnych poziomów nadawczych” to klucz do odczytania tej twórczości, którego tymczasem nie mamy. Subtelność owej gry jest więc dziś dla nas często jeszcze nieczytelna. Trudno powiedzieć, w jakim stopniu czytelna była dla odbiorców współczesnych poecie. Być może – w takim, w jakim jest/bywa dla nas dziś poezja Marcina Świetlickiego. A być może i im Morsztyn fundował pewne bardziej lub mniej subtelne komplikacje. Nie należy także wykluczać, iż ten „miłośny epigramista” i „poeta miłości bez uczucia” w jednej osobie zaprojektował w swym dziele różne poziomy sensów dla różnych rodzajów czytelników –

²⁷ Gostyńska, *Retoryka iluzji*, s. 87.

²⁸ Okopień-Sławińska, *op. cit.*, s. 106–107.

od najbardziej naiwnych po równie wyrafinowanych co on sam (a może: od najbardziej niewinnych po równie jak on zdegenerowanych)²⁹. Znaczyłyby to tym samym, że projekt ten przetrwał w zasadniczej postaci do dziś. I że my, badający twórczość tego poety, jak też sytuujący się wobec niej siłą rzeczy w pozycji widzów oraz komentatorów, w istocie jesteśmy uczestnikami tej gry, wchodzącymi w role przewidziane dla nas przez niego jakieś trzy i pół wieku temu.

Pierwszorzędne znaczenie dla zbadania dzieła Morsztyna miałyby porównanie pod tym konkretnym kątem: występowania i funkcji ironii, jego wierszy z pierwowzorami, których były tłumaczeniami, parafrazami i różnymi przeróbkami. Zadanie to wprawdzie karkołomne – jak subtelne bywają sygnały powiadamiające o występowaniu i funkcji ironii, starałem się wykazać – ale z pewnością niezupełnie beznadziejne.

Że przedsięwzięcie to niełatwe do zrealizowania, dowodzi książka Aliny Nowickiej-Jeżowej *Jan Andrzej Morsztyn i Giambattista Marino. Dialog poetów europejskiego baroku*, w której autorka w pewnym momencie wyznaje wprost, iż „co o nim [tj. o Marinie] myślał Morsztyn – dotychczas nie wiemy”³⁰, a to przecież w interesującej nas tu kwestii podstawa. Cokolwiek się jednak dowiadujemy:

Erotyki Marina wyrażają skrajnie egotyczne doznania rozkosznej słabości i melancholii i kreują podmiot jako *Tantalo in delizie* (A. Martini), wiersze Morsztyna natomiast obdarzają podmiot cechą męskiej energii i podkreślają jego aktywność wobec partnerki. Kreślone delikatną – jakby kobiecą – ręką Marinowe „*capolavori in miniatura di tenerezza lasciva*” zyskują często pod piórem Morsztyna rysy żartobliwe lub nawet trywialne³¹.

Lecz czy w świetle wcześniejszych ustaleń nie wynika z tego fragmentu tyle tylko, iż musimy wziąć pod uwagę (bo odrzucić nie możemy), że Morsztyn nadbudował nad poezją Marina wyższe piętro metapoetyckich sensów, z którego do nas przemawia w sposób tyleż „żartobliwy lub nawet trywialny”, co zawoalowany i wieloznaczny? Że po prostu zadbał o to, abyśmy nie wniknęli zbyt głęboko w jego intymność, a „żartem lub nawet trywialnością” posłużył się, aby mieć przy tym „prawo powiedzieć wszystko”?

7

W szkicu puentującym zbiorczą książkę poświęconą Morsztynowi (*Czytanie Jana Andrzeja Morsztyna*) Nowicka-Jeżowa napisała:

Wirtuoz miniaturowych form, ovladnięty manierystyczną obsesją demonstrowania kunsztu i biegłości, zawiera w swych chłodnych, zdyscyplinowanych wypowiedziach konceptualnych wiedzę o żywiole miłości, niszczącym wszelkie uregulowania. Poeta kultury, czerpiący z nieprzebranego jej bogactwa, uparczywie dowodzi jej wątpliwości wobec naturalnych instynktów, szuka prymitywu, trywialności, piękna zmałowanego. Twórca pozostający w dialogu, a raczej w kontrowersji z kilkudziesięcioma autorami dawnymi i współczesnymi; czerpiący podniecie,

²⁹ Zob. uwagę A. Nowickiej-Jeżowej (*Jan Andrzej Morsztyn i Giambattista Marino. Dialog poetów europejskiego baroku*. Warszawa 2000, s. 122): „Teksty kształtowane wielowarstwowo, odwołujące się do kolejnych epok, zyskiwały charakter erudycyjno-literacki; nad sensem werbalnym wypowiedzi piętrzyły się, w dynamicznej relacji dialogu z przedtekstami, znaczenia meta-poetyckie, czytelne tylko dla wytrawnych znawców poezji”.

³⁰ *Ibidem*, s. 181.

³¹ *Ibidem*, s. 170.

ba, uzasadnienie działań z tradycji literackiej, kontestuje ją z cynizmem i arogancją. Sceptyk i libertyn, niszczący *sacrum* miłości świętej i miłości ludzkiej, daje dramatyczne świadectwo rozpaczy wobec samotności, nicości i śmierci. Paradoksów tych nie umiemy jeszcze przezwyciężyć³².

Otóż uważam, iż paradoksy te ze swej natury są nieprzezwyciężalne. Nie tylko dlatego, że charakteryzują one autora, do którego osobowości z rozmaitych względów mamy niezwykle utrudniony dostęp. Nie tylko dlatego, że w ogóle z rozmaitych względów mamy niezwykle utrudniony dostęp do osobowości Innego. Paradoksy te są nieprzezwyciężalne głównie dlatego, iż człowiek jako taki jest na nie po prostu skazany. Jego wiedza o świecie i o sobie samym, jego jednocześnie racjonalnie i irracjonalnie funkcjonujący umysł nie pozwalają mu na tych paradoksów przezwyciężenie. Być może, właśnie wobec stwierdzenia owej nieprzezwyciężalności chciał nas postawić poeta. Co, oczywiście, nie znaczy, abyśmy na tym mieli poprzestać. Naszym pierwszym zadaniem jest próbować dociec, jaką wartość ta poezja miała w XVII wieku. A jeśli ma wartość dla nas dziś, to czyż potrafimy zaprzeczyć, iż „cuda te czyni miłość”?

Abstract

GRZEGORZ TOMICKI
(University of Wrocław)

“MIRACLES OF LOVE” BY JAN ANDRZEJ MORSZTYN. A FEW REMARKS ON POETRY AND PRECISION

In his article the author presents a polemic with the readings to date of the baroque poet, especially with those which regard this poetry as “cold, sophistic monologue,” seeing in it mostly formal perfection, almost geometrical precision and virtuosity, and above all artificiality, and in which Morsztyn is reproached with emotional dryness, indifference, and coldness. The author formulates a hypothesis that Morsztyn’s poetry is presumably not courtly deceptive appearances but an attempt to display the senses and truths hidden under those appearances. He wants to prove that the key to this poetry is “the varying degree of authoritativeness of the thematized and implied information, as well as the information of different sending planes.” Refinement of the play into which Morsztyn invites us is nowadays often unclear and the paradoxes which we encounter during readings prove irresistible. Did the author of *Lute* plan such reception of his work?

³² A. Nowicka-Jeżowa, *Post scriptum – o czytaniu literatury*. W zb.: *Czytanie Jana Andrzeja Morsztyna*, s. 182.