

Andrzeja Morsztyna gry z czytelnikiem (O pewnym typie wiersza enumeracyjnego)

Janusz S. Gruchała

Janusz S. Gruchała

**Andrzeja Morsztyna
gry z czytelnikiem
(O pewnym typie wiersza enumeracyjnego)**

Dwa utwory z *Lutni: O sobie* (nr 6) i *Niestatek* (nr 22) – to wiersze doskonale znane, drugi z nich figuruje nawet w „kanonicznym” zestawie w podręczniku dla szkół średnich¹. One też, wraz z sonetem *Do trupa*, służą najczęściej jako koronne dowody zwolennikom sądu o rzekomej „przewadze formy nad treścią” w kunsztownej liryce baroku. Ów uproszczony pogląd wciąż pokutuje w praktyce szkolnej, o czym poloniści uniwersyteccy mogą się przekonać w corocznych lipcowych rozmowach z maturzystami.

Oba interesujące nas tu utwory omawiano wielokrotnie przy różnych okazjach², wypracowując coś w rodzaju interpretacyjnego kanonu.

¹ M. Adamczyk, B. Chrzastowska, J. T. Pokrzywniak *Starożytność – oświecenie. Podręcznik literatury dla klasy pierwszej szkoły średniej*, Warszawa 1988, s. 332-333.

² Obszerniejsze wzmianki m.in. w: E. Kotarski *Poezje Jana Andrzeja Morsztyna*, Warszawa 1972, s. 54-60; C. Hernas *Barok*, Warszawa 1973, s. 244-247; J. Lewański *Polskie przekłady Jana Baptysty Marina*, Wrocław 1974, s. 144-145; W. Walecki *Doceniamy Morsztyna*, w: *Literackie wizje i re-wizje*, pod red. M. Stępnia i W. Waleckiego, Warszawa 1980, s. 47-54; J. Kotarska *Erotyk staropolski. Inspiracje i odmiany*, Wrocław 1980, s. 181-182; W. Weintraub *Wstęp do: J. A. Morsztyn Wybór poezji*, Wrocław 1988, s. XXXV-XLV i LI-LII (BN I 257); D. Gostyńska *Retoryka iluzji. Koncept w poezji barokowej*, Warszawa 1991, s. 147-149; B. Tomczak *O wierszach wprowadzających do „Lutni” Jana Andrzeja Morsztyna*, w: *Barokowe przypomnienia i inne szkice historyczno-literackie*, pod red. R. Ociecek i M. Piechoty, Katowice 1994, s. 86-88.

Zwracała uwagę przede wszystkim kompozycja tych wierszy, charakterystyczna dla ikonów, zwanych też wierszami enumeracyjnymi. Zasadą konstrukcyjną tej odmiany epigramatu jest „gromadzenie, szeregowanie jak największej liczby metafor, obrazów, antytez, zdań pytających lub przeczących, słów w trybie bezokolicznikowym, rzeczowników, przymiotników itd., dla oznaczenia jednego pojęcia lub przedmiotu”³. Owo wyliczanie rządzi się regułami retorycznej amplifikacji, a narzucającym się środkiem jest figura mowy zwana anaforą. Zauważono też, iż w obu interesujących nas utworach Morsztyn użył jednego rozbudowanego zdania o dwu członach wyraźnie i demonstracyjnie różniących się długością: intonacyjny poprzednik jest wielokrotnym powtórzeniem, a następnik zajmuje tylko jeden, ostatni wers. Ta dysproporcja pozwala mówić o *poincie*.

Nie warto chyba omawiać tu szczegółowo wszystkich konstatacji dotychczasowych interpretatorów; są wśród nich zresztą także stwierdzenia – moim zdaniem – niesłusznie, jak np. to, że w wierszu *O sobie* budowa poszczególnych linijek polega na przeciwstawieniu pewnemu zbiorowi, liczącemu wiele elementów, jednego składnika⁴. Również sugestia, że w tymże utworze wyliczanie przebiega od przedmiotów wymiernych do niewymiernych⁵, źle znosi konfrontację z tekstem.

Trzeba jednak wspomnieć o kontrowersji, która ostatnio dała znać o sobie w związku ze sposobem odczytywania liryki Morsztyna. Chodzi o *principia*, nie wolno więc sprawy prześlepiać, a spór jest na tyle zasadniczy, że, właściwie, nie ma mowy o kompromisie. Oto mianowicie ostatnie prace poświęcone autorowi *Lutni* powstały w przekonaniu, że nie wolno jego wierszy traktować jako „zabawy w układanie starych klocków”⁶, że można na ich podstawie rekonstruować indywidualną i odrębną wizję świata poety. Interpretacja, jakiej zamierzam tu poddać

³ E. Porębowicz *Andrzej Morsztyn, przedstawiciel baroku w poezji polskiej*, „Rozprawy Akademii Umiejętności. Wydział Filologiczny”, ser. 2, t. 6 (og. zbioru t. 21), Kraków 1894, s. 272.

⁴ W. Walecki *Doceniajmy Morsztyna*, s. 49; B. Tomczak *O wierszach wprowadzających...*, s. 87.

⁵ J. Kotarska *Erotyk staropolski*, s. 181.

⁶ A. Nowicka-Jeżowa *Dyskusja z platońską koncepcją miłości w erotyce J. A. Morsztyna*, w: *Literatura polskiego baroku w kręgu idei*, pod red. A. Nowickiej-Jeżowej, M. Hanusiewicz i A. Karpińskiego, Lublin 1995, s. 433; zob. też prace P. Stępnia, zwłaszcza książkę *Poeta barokowy wobec przemijania i śmierci. Hieronim Morsztyn, Szymon Zimorowic, Jan Andrzej Morsztyn*, Warszawa 1996.

dwa Morsztynowe ikony, przekornie – nie ma co ukrywać – wypływać będzie z odmiennych przeświadczeń: śledzić chcę tutaj grę, jaką poeta prowadzi z odbiorcą enumeracyjnych wierszy, zakładam też możliwość ironicznego stosunku autora do wypowiedzianych stwierdzeń.

Zacząć wypada od pytania o wspomnianą dysproporcję w budowie obu utworów: w pierwszym z nich (*O sobie*) *pointa* jest równoważna dziewiętnastu poprzedzającym ją wersom, w drugim (*Niestatek*) – piętnastu. To, co poprzedza lakoniczny finał – to wyliczenie jednorodnych elementów. W wierszu *O sobie* anaforyczne „nie tyle” wprowadza 22 zbiory mnogie (nazwijmy je dla wygody *pluralia*): nie tyle Puszcza Niepołomska zwierza, ordy janczarskie żołnierza, pszczołek ukraińskie ule itd. W *Niestatku* anafora „prędzej” poprzedza 19 rzeczy niemożliwych (*impossibilia*): prędzej kto wiatr w wór zamknie, morze burzliwe groźbą uspokoi, w sieci obłoki połowi itd. Można myśleć o owej kompozycji jako o przejawie charakterystycznego dla poezji XVII-wiecznej kultu obfitości⁷. Można też wskazywać, iż Morsztyn chętnie umieszczał w swych utworach obszerne „katalogi”: spis truneków w liście poetyckim *Do Stanisława Morsztyna, rotmistrza JKMości* (*Lutnia*, nr 66), wyliczenie drzew i krzewów w *Chłodzie daremnym* (*Kanikuła*, nr 8) oraz *Rzek* w 24 utworze z *Kanikuty*. Tradycja „poetyckich katalogów” sięga Homera; przyznajmy jednak, że niewiele to wyjaśnia, jeśli idzie o funkcję, jaką w konkretnym utworze owe wyliczenia pełnią.

Znacznie lepiej posłuży nam przywołanie praktyk retorycznych, które leżą u podstaw „katalogów” w omawianych ikonach Morsztyna. Zwłaszcza w *Niestatku* mamy do czynienia z tradycją mocno ugruntowaną i obrosłą w dodatkowe sensory, których nie można lekceważyć. Owe *impossibilia* (gr. *adynata*) znawcy przedmiotu znajdują już u Archilocha, a jako źródło bezpośrednie dla literatur europejskich wskazuje Wergiliuszową VIII eklogę⁸. Interesujące, że wyliczenia rzeczy niemożliwych służyły zwykle budowaniu toposu „świat na opak” i tradycję tę można śledzić przez całe średniowiecze aż po XVII-wieczną literaturę popularną (u nas: sowizdrzalską). Morsztyn, poeta o wielkiej

⁷ Zob. B. Fałęcka *Sztuka tworzenia. Podmiot autorski w poezji kunsztownej polskiego baroku*, Wrocław 1983, s. 36-37.

⁸ Zob. E. R. Curtius *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. i oprac. A. Borowski, Kraków 1997, s. 103-107.

kulturze literackiej, zapewne nie mógł ignorować tego, co każe podejrzliwie spoglądać na sens całego utworu: w świecie „na opak wywróconym” żywioł ludyczny odgrywa wielką rolę.

Także wiersz *O sobie*, wypełniony przez *pluralia*, nawiązuje do znanej od dawna konwencji, związanej ze średniowiecznymi listami miłosnymi: „*quot x – tot y*” (np. ile gwiazd na niebie, tyle pozdrowień dla dziewczyny)⁹. Winno nas to skłaniać do ostrożności w dosłownym traktowaniu owych „bólów dla Katarzyny”, jakie deklaruje podmiot mówiący wiersza¹⁰.

Że autorowi omawianych wierszy tradycje literackie nie były obce, najlepiej dowodzi fakt, iż zarówno oba ikony, jak i wiele innych utworów z *Lutni* i *Kanikuły* – to rzeczy niezupełnie samodzielne. *Niestatek* wzorowany jest na sonecie Marina pt. *Donna volubile*, który z kolei dość wiernie naśladuje sonet 132 Lope de Vega¹¹. *O sobie* natomiast wzorowany jest albo na sonecie Ronsarda¹², albo – co bardziej prawdopodobne – na epigramacie *Ad Neraeam* Michaela Marullusa, włoskiego poety piszącego po łacinie w drugiej połowie XV wieku¹³.

Obecność literackich naśladownictw w utworze staropolskim, oczywiście nie przekreśla z góry szczerości wypowiedzi, winna jednak dawać czytelnikowi do myślenia, rozszerza bowiem wachlarz możliwych konotacji: oto o niestateczności niewiast wypowiadają się ustami Morsztyna także Marino i Lope de Vega, a pewnie jeszcze liczniejsze grono mizogynów, o nieszczęśliwej zaś miłości do Katarzyny mówi Morsztyn wraz ze sporym chórem poetów. Zważmy też, że partnerem literackiego dialogu, wirtualnym odbiorcą obu utworów nie są bynajmniej płochy kobiety ani okrutna Kasia, lecz czytelnik o kompetencji wystarczającej do przyjęcia tak dziwnie sformułowanej informacji.

⁹ Zob. C. Hernas *Barok*, s. 245.

¹⁰ Takiej ostrożności nie przejawia P. Stępień. Zob. tegoż: *Miłość, śmierć, mistyka. O liryce erotycznej Jana Andrzeja Morsztyna*, „Pamiętnik Literacki” 1992 z. 1, s. 126-127; mówi się tu m.in.: „...kochanek nie znajduje wartości ziemskich mogących oddać przez porównanie bezmiar jego bólu. [...] Cierpiąc męczarnie nie do opisania, nie do zdzierzenia, zalotnik zbliża się do otchłani śmierci [...]”.

¹¹ Zob. J. Lewański *Andrzej Morsztyn...*, s. 143-144; K. Niklewiczówna *Sonet Lopego de Vega prawzorem czterech wierszy Jana Andrzeja Morsztyna*, „Pamiętnik Literacki” 1986 z. 1, s. 192-193.

¹² E. Porebnowicz *Polskie przekłady...*, s. 305.

¹³ L. Kukulski *Komentarz*, w: J. A. Morsztyn *Utwory zebrane*, Warszawa 1971, s. 1038.

Niektórzy z interpretatorów Morsztynowej liryki podkreślali w niej błahość tematów i brak poważniejszej refleksji. Litościwym milczeniem pominąć wypadnie uproszczenia, jakich się nieraz przy tej okazji dopuszczano. Zastanawiać jednak musi, że często wersyfikację, składnię, środki poetyckie, koncepty rządzące utworami Morsztyna i wszelkie inne tzw. elementy formalne analizuje się jako coś mniej wartościowego niż refleksja, myśl, przedstawienie rzeczywistości. Wiele interpretacji sprawia wrażenie, jakby ich autorzy żałowali, że wiersz Morsztyna jest jak wspaniała, ozdobna, lecz niestety pusta budowla: temat błahy, cierpienia miłosne bohatera nierzeczywiste, świat przedstawiony nie odpowiada prawdziwemu. Nie warto chyba dowodzić, że taki stosunek do kunsztownych utworów z *Lutni* czy *Kanikuły* jest grubym nieporozumieniem.

Celem poety kunsztownego nie jest przecież imitacja świata zewnętrznego względem wiersza, lecz samo dzieło jako przedmiot estetyczny.

Utwór demonstruje własną artystyczną doskonałość, a rzeczywistość zewnętrzna jest tylko tworzywem. Twórca [...] nie podporządkowuje się światu jako badacz i naśladowca natury, lecz rządzi nim suwerennie i despotycznie.¹⁴

I dodajmy: spełnia swe powołanie tak samo dobrze lub nieraz lepiej niż ten, który chce mówić prawdę i tylko prawdę o rzeczywistości lub tę rzeczywistość zmieniać.

Wirtuozerię Morsztyna dobrze pokazuje porównanie dwu analizowanych tu ikonów z ich wzorami. *Niestatek* – jak wyżej wspomniano – wywodzi się z sonetów Lope de Vegi i Marina¹⁵. Jakże to jednak odmienny utwór! Morsztyn przejął sam pomysł: *impossibilia* mają ilustrować zmienność kobiecą. Zrezygnował z formy sonetowej (nieobecny mu przecież) na rzecz konstrukcji swobodniejszej, ale – paradoksalnie – uczynił swój ikon tekstem znacznie bardziej zwartym i zamkniętym. Uzyskał to dzięki wprowadzeniu anafory „przedziej”, która, uporczywie powtarzana, spaja wyliczenie i podkreśla napięcie intonacji. Czegoś takiego nie znalazł w sonetach poprzedników; na dowód

¹⁴ A. Nowicka-Jeżowa *Morsztyn i Marino – poeci dwóch kultur*, „Barok” 1994 nr 1, s. 41-42.

¹⁵ Teksty zestawiała K. Niklewiczówna *Sonet...*, s. 192-193.

przytoczmy utwór Lope de Vega w filologicznym przekładzie Krystyny Niklewiczówny:

Powierza się wichrowi i morzu oddaje, / źmiję zaklina i zmiękczyć próbuje / czułym
błaganem twarą opokę / lub rąfy na morzu, po którym żegluję;
pewności oczekuje po przysiędze Greka, / [szuka] rady u szaleńca, zdrowia u chorego, /
[szuka] prawdy w zabawie i słońca w noc ciemną, / owoców na biegunie, gdzie słońce nie
dojdzie;

ślepcą prosi, ażeby o kolorach sądził; / sam, nagi, wobec rozbójnika staje, / cenny napój
dobywa ze skały;

ognia w morzu i wody w ogniu szuka, / w Libii kwiatów i w Etiopii śniegu, / kto w mdłej
niewieście ufność swą pokłada.

Proste porównanie z utworem Morsztyna pozwala się przekonać, że polski poeta wziął od swego poprzednika tylko ogólny zarys i parę sformułowań:

- 1 [1] Prędzej kto wiatr w wór zamknie, [2] prędzej i promieni
- 2 Słonecznych drobne kąski wżenie do kieszeni,
- 3 [3] Prędzej morze burzliwe groźbą uspokoi,
- 4 [4] Prędzej zamknie w garść świat ten, tak wielki, jak stoi,
- 5 [5] Prędzej pięścią bez swojej obraży ogniowi
- 6 Dobije, [6] prędzej w sieci obłoki połowi,
- 7 [7] Prędzej płacząc nad Etną łzami ją zaleje,
- 8 [8] Prędzej niemy zaśpiewa, [9] i ten, co szaleje,
- 9 Co mądrego przemówi; [10] prędzej stała będzie
- 10 Fortuna, [11] i śmierć z śmiechem w jednym domu siedzieć,
- 11 [12] Prędzej prawdę poeta powie [13] i sen płonny,
- 12 [14] Prędzej i aniołowi płacz nie będzie płonny,
- 13 [15] Prędzej słońce na nocleg skryje się w jaskini,
- 14 [16] W więzieniu będzie pokój, [17] ludzie na pustyni,
- 15 [18] Prędzej nam zginie rozum [19] i ustana słowa,
- 16 Niżli będzie stateczną która białogłowa.

Uważna lektura pozwala odkryć w wyliczeniu Morsztyna bardzo wy-
rafinowany układ. Oto *adynata* od [1] do [7] mieszczą się w siedmiu
pierwszych wersach i wszystkie poprzedzone są anaforą „prędzej”; nie
jest jednak tak, że każde z nich zajmuje jeden wers, dwukrotnie mamy
do czynienia z przerzutnią. W wersach 8-11 jest sześć elementów po-
łączonych w trzy pary: [8]-[9], [10]-[11], [12]-[13]; w każdej z owych
par pierwsze *adynaton* opatrzone, utrwaloną już w uchu słuchacza, ana-
forą, a drugie połączono krótszym i „mocniejszym” spójnikiem „i”.
Element [14] znów zajmuje cały wers i poprzedzony jest przysłówkiem

„prędzej”, a „i” dodano jakby dla zmylenia czytelnika: nie jest ono, jak było w poprzednich wersach trzykrotnie, spójnikiem, lecz synonimem słowa „nawet”. W wersach 13-14 trzy *impossibilia* ([15]-[16]-[17]) połączono bezspójnikowo, a tylko pierwsze zostało wprowadzone przez anaforę. Zbliżając się do końca, poeta dorzuca jeszcze dwa *adynata* ([18] i [19]), łącząc je w parę spójnikiem „i”, jak to czynił już wcześniej. Wreszcie w wersie ostatnim dobija do brzegu, wyjawiając odbiorcy, czemu wyliczenia miały służyć.

Ważne są obserwowane to zmiany tempa: najpierw (w. 1-7) wymienia autor swe argumenty powoli, niemal monotennie, potem (w. 8-11) nieco przyspiesza i w co drugim przypadku rezygnuje z anafory, w w. 12 zwalnia, by w dwu następnych wersach gwałtownie przyspieszyć (czego dowodem jest asyndetyczne połączenie trzech elementów), a tuż przed końcem znów nieco zwolnić (w. 15). Widać dbałość poety o urozmaicenie toku; ten utwór działa jak precyzyjnie zaprogramowany mechanizm.

Jeszcze wyraźniej widać to w drugim z interesujących nas utworów. Epigram Marulla niewątpliwie stanowi źródło dla wiersza *O sobie*:

AD NERAEAM

Not tot Attica mella, litus algas,
Montes robora, ver habet colores,
Non tot tristis hiems riget pruinis,
Autumnus gravidis tumet racemis,
Non tot spicula Medicis pharetris,
Non tot signa micant tacente nocte,
Non tot aequora piscibus natantur,
Non aer tot aves habet serenus,
Non tantus numerus Libyssae arenae,
Quot suspiria, quot, Neraea, pro te
Vesanos patior die dolores.¹⁶

[Nie tyle Attyka miodów, wybrzeże wodorostów, / góry drzew, wiosna ma barw, / nie tyle szronów ścina smutną zimę, / nabrzmiątych gron ubogaca jesień, / nie tyle strzał w medyjskich kołczanach, / nie tyle gwiazdozbiorów skrzy się cichą nocą, / nie tyle ryb pływa w morzu, / nie tyle ptaków ma spokojne niebo, / nie tyle fal porusza się w oceanie, / nie tak wielka jest ilość piasku libijskiego, / ile wzdychań, ile, Nereo, z twojego powodu / cierpię co dzień wściekłych bólów.]

¹⁶ M. Marullus *Epigrammata et hymni*, Argentorati 1509, k. b4.

Morsztyn odrzuca wprawdzie bezpośredni zwrot do adresatki, stosuje jednak dokładnie taką samą jak Marullus anaforę, ale (znów!) czyni to w sposób znacznie bardziej wyrafinowany niż włoski poeta:

- 1 [1] Nie tyle Puszcza Niepołomska zwierza,
 2 [2] Nie tyle ordy janczarskie żołnierza,
 3 [3] Nie tyle pszczołek ukraińskie ule.
 4 [4] Nie tyle włoskich kortegian gondule,
 5 [5] Nie tyle babskich strzał krymskie sajdaki,
 6 [6] Nie tyle gwoździ indyjskie karaki,
 7 [7] Nie tyle wrzecion brabantkie kądziele,
 8 [8] Nie tyle kótek młyn, co jedwab miele.
 9 [9] Nie tyle śledzi od północy morze,
 10 [10] Nie tyle różnych barw tęcza i zorze,
 11 [11] Nie tyle Loret toczonych pacierzy,
 12 [12] Nie tyle Wiedeń sieci i obierzy,
 13 [13] Nie tyle gdański port łasztów tatarski,
 14 [14] Nie tyle książek frankfortskie jarmarki,
 15 [15] Nie tyle wiosna kwiatków. [16] lato kłosów.
 16 [17] Jesień owoców [18] i organy głosów.
 17 [19] Gwiazd jasne niebo, [20] piasku morskie brzegi,
 18 [21] Kropel spory deszcz, [22] splechcia gęste śniegi,
 19 [23] Nie tyle mają i jeziora trzciny,
 20 Jak ja mam bólów dla mej Katarzyny.

Ten utwór rządzony jest, równie rygorystycznie jak *Niestatek*, przez kalkulację matematyczną: czternaście pierwszych elementów mnogich (*pluralia*) wypełnia bardzo regularnie 14 pierwszych wersów i każdy z nich zaczyna się od anafory „nie tyle”. Wersy 15-18 to gwałtowne przyspieszenie: w każdym z nich są dwa człony, anafora występuje jedynie na samym początku, później jej brak, oczywiście nie tylko z tego powodu, że nie zmieściłaby się w metrum. W w. 19 powraca autor do swego „nie tyle”, tu także daje wreszcie orzeczenie „mają”, odnoszące się do wszystkich 23 *pluraliów*, tu również (podobnie jak w *Niestatku*, w. 12) dodaje „i” w znaczeniu „nawet”.

Utwór robi wrażenie bardziej „związanego” (rygorystycznie skomponowanego) niż *Niestatek*, nie tylko dlatego, że jest odeń dłuższy, a również zawiera jedno rozbudowane zdanie. Przede wszystkim zwraca uwagę brak orzeczenia w pierwszych osiemnastu wersach; dzięki temu wielokrotne zawieszanie głosu i rozpoczynanie zdania od nowa jest bardziej ostentacyjne. Tu także obserwujemy charakterystyczne zmia-

ny tempa¹⁷, a ich mechanizm jest może nawet zarysowany wyraziściej niż w *Niestatku*.

Powtarzające się w obu analizowanych utworach prawidłowości zbyt misternie zostały skonstruowane, by można je uznać za niewiele znaczącą sztukę formalną. Odnosi się wrażenie, iż autor bawi się w programowanie odbioru wiersza. Napięcie intonacyjne, ale i zniecierpliwienie czytelnika, narasta jednostajnie w pierwszej części utworu; trudno powiedzieć, kiedy cierpliwość się wyczerpuje, ale z pewnością nie trzeba na to aż czternastu powtórzeń anafory, jak to ma miejsce w utworze *O sobie*. Tak „wymęczony” czytelnik odnotowuje przyspieszenie tempa w drugiej części wiersza i gdy już-już spodziewa się zaspokojenia swej ciekawości, perfidny poeta zwalnia tuż przed końcem: „Nie tyle mają i jeziora trzciny”...

Leszek Kukulski, znakomity znawca poezji Morsztyna, wyróżnił kiedyś w wierszach enumeracyjnych tego poety cztery „schematy formalne”¹⁸: 1. *rekapitulacyjny*, kiedy to wyliczenie kończy się powtórным wymienieniem wszystkich elementów; 2. *kontrastowy*, gdy przeciwstawia się dwa szeregi metafor, z których pierwszy opiewa zalety, a drugi wytyka wady tego samego przedmiotu; 3. *konfrontacyjny*, kiedy szereg porównań lub metafor dotyczy jakiejś cechy, którą – okazuje się na końcu – adresat pochwały lub nadany posiada w stopniu przewyższającym wszystko; 4. *eksplicyjny*, oparty na tzw. *versus rapportati*, kiedy to kilka stwierdzeń najpierw wymienia się po kolei, a potem łączy w jedno zdanie z wieloma podmiotami, orzeczeniami, przydawkami itd.

Omawiane tu utwory Morsztyna nie podporządkowują się żadnemu z wyliczonych schematów. Nie należą do typu czwartego, ponieważ nie mają nic wspólnego z figurą *versus rapportati*. Nie realizują też trzech pierwszych schematów, jako że związek treściowy między enumeracją a wnioskiem, jaki z niej płynie, jest bardzo luźny: owe *impossibilia* czy *pluralia* czerpie autor z dziedzin odległych, zakończenie jest prawdziwą niespodzianką dla czytelnika.

¹⁷ Ze znanych mi interpretatorów Morsztyna zwrócił na to uwagę tylko W. Walecki *Doceniajmy Morsztyna*, s. 49-50.

¹⁸ L. Kukulski *Schematy i wzory enumeracyjnych epigramów Andrzeja Morsztyna*, w: *For Wiktor Weintraub Essays in Polish Literature, Language, and History*, ed. by V. Erlich, R. Jacobson et al., The Hague-Paris 1975, s. 257-266.

W obu utworach można z powodzeniem przeprowadzić prosty eksperyment, polegający na zastąpieniu ostatniego wersu jakimkolwiek innym, na dowolny temat. Jediną konsekwencją, jaką taka substytucja wymusi, będzie konieczność zmiany tytułu¹⁹. Zabawy takie są o tyle pouczające, że skłaniają do pytania: czy kilkanaście wersów poprzedzających *pointę* naprawdę jest beztreściową „watą”? Czy czasem nie jest tak, że to, co można zmienić bez naruszenia konstrukcji utworu, jest w nim mniej ważne, a najważniejsze jest właśnie to, co dzieje się w pierwszej, dłuższej części wiersza?

Zadajmy proste, „szkolne” pytanie: o czym są wiersze Morsztyna *Niestatek* i *O sobie*? To, co dotychczas powiedziano, prowadzi do hipotezy, która może się wydać ekstrawagancka, ale jest według mnie jedyną sensowną. Otóż *Niestatek* nie jest przede wszystkim utworem o wiarygodności kobiet, a *O sobie* nie jest przede wszystkim wyznaniem uczuć względem Katarzyny. Oba te utwory łączy to, co w nich najistotniejsze i co jest ich tematem („treścią”, jeśli już ktoś chce użyć tego słowa): oczekiwanie na *pointę*. Czytanie ich jako prostej informacji o świecie jest jak obrabianie Morsztynowych precjozów przy użyciu kilofa i ociera się o swoisty interpretacyjny sentymentalizm.

„Wiersze o oczekiwaniu na *pointę*” – takie określenie dwu ikonów Morsztyna skłania do refleksji na temat wiersza w ogólności, jego znaczenia i sposobu oddziaływania. Wszyscy zgadzają się, że funkcja informacyjna nie jest dla poezji konstytutywna, trudność sprawia jednak określenie, jaką wartość znaczeniową mogą mieć z pozoru asemantyczne składniki wiersza, jak rytm, kompozycja, wszelkiego rodzaju figury mowy. Trzeba też zastanowić się, czy rzeczywiście mogą ulegać semantyzacji te elementy, których czytelnik nie zauważa, położone jakby „poniżej progu percepcji”. W odniesieniu do omawianych wierszy Morsztyna można na przykład z pożytkiem pytać, czy zmianom tempa wyliczeń, precyzyjnie – jak pokazuje bliższy namysł – regulowanym przez autora, a nie rejestrowanym przez przeciętnego odbiorcę, da się przypisać jakiś sens i czy można o nich mówić jako o „treści” utworów. Wydaje się, że w przypadku wirtuoza, jakim jest J. A. Morsztyn, pozy-

¹⁹ W dawnych latach zachęceni do tego eksperymentu studenci polonistyki z upodobaniem zamieniali ostatni wers *Niestatku* („Niżli będzie stateczną która białogłowa”) na zdanie zawierające przemiły idiom „Ojczyzna Ludowa”.

tywna odpowiedź na to pytanie jest jak najbardziej uprawniona. Kunstowne utwory wymagają jednak kompetencji przekraczającej naiwne nastawienie na informację.

Morsztyn w wierszu *O sobie* istotnie mówi o sobie samym; właściwy komunikat, zawarty w utworze, nie brzmi jednak: „kocham Kasię nad życie”, lecz: „jestem wirtuozem, potrafię programować odbiór czytelniczy”²⁰. Dlatego właśnie ma zapewne rację Barbara Tomczak dowodząc, iż ów szósty utwór *Lutni* należy do „ramy” całego zbioru²¹. Dokonana wyżej analiza dowodzi, że nie znalazł się tam przypadkiem: jako dobry rzemieślnik, Morsztyn przedstawił się czytelnikowi pokazując *Meisterstück*.

W wierszach, takich jak *Niestatek* czy *O sobie*, rządzi głowa, nie serce. „Element gry intelektualnej decyduje o sile atrakcyjnej utworu”²². Rzecz jasna, również odbiorca uruchamiać musi raczej rozum niż uczucia; tylko taki (i aż taki) pakt można sensownie zawrzeć z autorem *Niestatku* i *O sobie*. Styl lektury, jakiego wymagają te utwory, nie jest w niczym gorszy czy „niższy” od innych. Wymagania stawiane czytelnikowi są tu nawet większe niż przy lekturze – powiedzmy – wyznań miłosnych lub satyry na kobiety. Czas już chyba odejść, także w popularnych interpretacjach, od depercjonującego określenia efektów poetyckich jako „wyłącznie formalnych”, od mówienia o „braku subiektywnych uczuć” itp.; przyjemność, jaką niesie intelektualna gra między nadawcą i odbiorcą tekstu, nie jest wcale mniejsza niż w przypadku „krwistych” wyznań, jest tylko nieco trudniejsza.

Wróćmy na koniec do klasyfikacji Kukulskiego. Omówione tu ikony tworzą oddzielną, piątą grupę wierszy enumeracyjnych Morsztyna, którą – tknięty terminotwórczym szafem – chciałbym nazwać *schematem retardacyjnym*, jako że opóźnianie finału wydaje się główną ambicją poety. Nie może to być schemat bardzo licznie reprezentowany, jako że ograniczony jest w języku zasób konstrukcji składniowych rodzących ze swej natury konieczne napięcie. Morsztyn wykorzystał – i jest to czyn jednorazowy, nie do powtórzenia – dwie

²⁰ Zob. rozważania B. Fałęckiej na temat podmiotu mówiącego w poezji kunstownej.

²¹ B. Tomczak *O wierszach wprowadzających...*, passim.

²² J. Kotarska *Jedna czy dwie poetyki Jana Andrzeja Morsztyna*, „Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego. Prace Historycznoliterackie” 1974 nr 3, s. 120.

take konstrukcje: „nie tyle... ile...” oraz „prędzej... niż...”. Miał jeszcze do dyspozycji na przykład: „nie tylko..., lecz także...”, „jeśli... to...”, „o tyle..., o ile...” oraz liczne związki zawierające stopień wyższy przymiotników i przysłówków.

Chłodna kalkulacja, wyrozumowana gra, a nawet manipulacja wobec odbiorcy – te lub podobne określenia pojawiały się w niniejszym tekście. Morsztyn niewątpliwie jest poetą dystansu, ironii, autorem często nie tyle mówiącym wprost, co dającym do zrozumienia. Lektura wielu jego wierszy wymaga podejrzliwości. Gdyby na przykład doświadczenia z analizy dwu ikonów odnieść do innych znanych utworów z *Lutni* i *Kanikuły*, to można by pytać: czy na pewno sonet *Do trupa* jest wierszem o miłości? Czy da się czytać *Nadgrobek Perlisi* wyłącznie jako epitafium dla pieska? Te pytania pozostawmy jednak na inną okazję.