

# RUCH LITERACKI

## DWUMIESIĘCZNIK

---

Rok L                      Kraków, lipiec–październik 2009                      Zeszyt 4–5 (295–296)  
Polska Akademia Nauk – Oddział w Krakowie

---

PL ISSN 0035-9602

„NIEZGODNA NIEZGODNOŚĆ”:  
METAFORA JAKO *FARMAKON*  
I NIEUDANA PRÓBA WYJŚCIA Z IMPASU  
(DANIEL NABOROWSKI, *NA OCZY KRÓLEWNY ANGIELSKIEJ...*)

PAWEŁ BOHUSZEWICZ\*

1.

Czy istnieje koncept – czysta wirtuozeria formy?<sup>1</sup>

Coraz mniej wierzymy w literaturę jako homogeniczny i autonomiczny świat „tekstów samych w sobie”, które można badać w ich aspekcie przedmiotowym (składają się nań „retoryczne strategie organizacji tekstu oraz reguły budowania «wewnętrznego» znaczenia jako świata autonomicznej fikcji”<sup>2</sup>). Po przewrocie dekonstrukcjonistycznym, który – wprowadziwszy do dyskursu humanistycznego pojęcia różni, uzupełnienia i dyseminacji – przyzwyczaił nas do myślenia nie-tożsamościowego, a także po zwrocie kulturowo-antropologicznym, który – usytuowawszy literaturę w perspektywie kulturowo kształtowanego doświadczenia ludzkiego – otworzył ją na to, co w niej samej nie-literackie – coraz bardziej jesteśmy skłonni myśleć o tekście literackim jako hybrydycznym miejscu przecię-

---

\* Paweł Bohuszewicz – dr, adiunkt w Instytucie Literatury Polskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu.

<sup>1</sup> D. Gostyńska, *Retoryka iluzji. Koncept w poezji barokowej*, Warszawa 1991, s. 100.

<sup>2</sup> R. Nycz, *O przedmiocie studiów literackich – dziś* [w:] *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja. Zjazd polonistów, Kraków 22–25 września 2004*, t. I, red. M. Czermińska i inni, Kraków 2005, s. 20.

cia się wielu, nie tylko literackich, dyskursów, „mieszanie odmiennych domen ontologicznych”<sup>3</sup>.

Przyjęcie tego założenia – literatura nigdy nie była tylko i wyłącznie literaturą – pozwala na nowe odczytanie jednego z najsłynniejszych i, w moim przekonaniu, najważniejszych polskich wierszy XVII-wiecznych: *Na oczy królowny angielskiej...* Daniela Naborowskiego<sup>4</sup>. Ponowne odczytanie tego tekstu, odnowienie jego znaczenia wydaje mi się konieczne: nie tylko dlatego, że zastygło w jednej wykładni – a znaczenia zastygłe to znaczenia nieme, niezdolne wchodzić w dialog z kimkolwiek innym poza *historykiem* literatury<sup>5</sup> – ale i dlatego, że owa wykładnia nie pozwala dostrzec pewnego bardzo doniosłego i najpewniej niezamierzonego przez autora pęknięcia znaczeniowego, które jest przedmiotem ostatniej części mojego szkicu.

Mówiąc językiem Bruno Latoura, dotychczasowi interpretatorzy wiersza Naborowskiego ustabilizowali tylko jeden rodzaj semiotycznych powiązań w ramach tej poetyckiej hybrydy. Uznawszy literaturę za odrębną sferę rzeczywistości ludzkiej, która za pomocą do niej tylko dopasowanych narzędzi powinna być badana, odnieśli *Na oczy królowny angielskiej...* do kontekstu historycznoliterackiego: poetyki konceptystyczno-manierystycznej. Utwór Naborowskiego opisywany był zatem jako niezwykle zretoryzowany, gęsty od figur słów i myśli wiersz, oparty na koncepcie złożonym<sup>6</sup>. Ta retoryczna perspektywa oglądu uczyniła z liryku

<sup>3</sup> Sformułowanie K. Abriszewskiego. O hybrydach zob. następujący fragment: „Nasze zwyczajowe sposoby myślenia i mówienia rozdzielają to, co moralne, społeczne i polityczne, od tego, co przyrodnicze, naturalne, nierefleksyjne. Zdaniem Latoura, owo rozdzielenie jest czymś wtórnym. Najpierw bowiem wytwarzamy hybrydy czy też *quasi*-obiekty, które są jednocześnie społeczne, naturalne i dyskursywne, a następnie dokonujemy oczyszczenia, przypisując je do «właściwych» kategorii. Na samym końcu zaś dodajemy, że mieszanie tych odmiennych domen ontologicznych jest przeciwne rozumowi” (K. Abriszewski, *Teoria Aktora-Sieci Bruno Latoura*, „Teksty Drugie” 2007, nr 1/2, s. 119).

<sup>4</sup> Pełny tytuł wiersza brzmi: *Na oczy królowny angielskiej, która była za Fryderykiem, falcografem reńskim, obranym królem czeskim*. Korzystam z tekstu zamieszczonego w wydaniu *Poezji Daniela Naborowskiego* w opracowaniu J. Dürr-Durskiego (Warszawa 1961, s. 144–145). Liryk Naborowskiego jest przeróbką wiersza *Sur les yeux de Madame la Duchesse de Beaufort* pióra Honorata Laugiera de Porchèresa (1572–1653). Tekst oryginału znajduje się w drugim tomie *Antologii poezji francuskiej* J. Lisowskiego (Warszawa 2001, s. 124).

<sup>5</sup> O znaczeniach zastygłych-martwych i konieczności ich odnawiania pisała M. Janion (zob. też, *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980, s. 10).

<sup>6</sup> Zob. J. Kotarska, *Erotyk staropolski. Inspiracje i odmiany*, Wrocław 1980, s. 192; B. Fałęcka, *Sztuka tworzenia. Podmiot autorski w poezji kunsztownej polskiego baroku*, Wrocław 1983, s. 22; D. Gostyńska, *Retoryka iluzji...*, s. 159; A. Borowski, *Daniel Naborowski – wiersze wybrane* [w:] *Lektury polonistyczne. Średniowiecze – renesans – barok*, t. 1, red. A. Borowski, J. S. Gruchała, Kraków 1994, s. 289; D. Chemperek, „*Umysł przecię z swojego toru nie wybiega*”. *O poezji medytacyjnej Daniela Naborowskiego*, Lublin 1998, s. 45–46; J. K. Goliński, *Unitas et varietas. Szkice o piśmiennictwie polskiego baroku*, Warszawa 2007, s. 150–151; K. Mrowcewicz, *Trivium poetów polskich epoki baroku: klasycyzm – manieryzm – barok. Studia nad poezją XVII stulecia*, Warszawa 2005, s. 149–150 (cytaty z książki Mrowcewicza oznaczam skrótem T, po którym podaję numer strony). Faktem jest, że w pewnych miejscach przywołanych przeze mnie rozpraw pojawiają

konstrukcję poetycką „tekst sam w sobie”, manierystyczny „wiersz-przedmiot”, jak to świetnie określił Mrowcewicz [T 163]. Uznanie *Na oczy królowny angielskiej...* za przedmiot pociąga za sobą rodzaj jego oceny: jest to wybitnie precyzyjny, „metaforyczno-kompozycyjny majstersztyk”<sup>7</sup>; „popis wirtuozerii”<sup>8</sup>, przywołujący na myśl doskonale skonstruowane mechanizmy<sup>9</sup>.

Podkreślanie przedmiotowości tekstu Naborowskiego ma swoją konsekwencję: jest nią likwidacja jego aspektu referencyjnego. Dochodzi ona do głosu w najbardziej rozbudowanej spośród przywołanych interpretacji *Na oczy królowny angielskiej...* – we fragmencie wspomnianej już książki Mrowcewicza. Według badacza manierystyczne arcydzieło, jakim jest ten utwór, nie naśladuje świata, lecz z nim konkuruje – samo jest małym światem, którego doskonałość spełnia funkcję, by tak rzec, eskapistyczno-magiczną: ma za zadanie przepędzić demona chaotyckości, niedoskonałości i niepoznawalności świata przy pomocy konstrukcji idealnej jak diament, a jedynym światem, do którego się odnosi, jest świat innych tekstów, świat kultury:

Tak jak Marino, Naborowski jest poetą kryzysu kultury, a zarazem niezwykłym mistrzem słowa, które jednak oderwało się od rzeczy i nie ma już wpływu na rzeczywistość. Można się nim bawić, wypełniać je różnymi znaczeniami, ale nie można mu ufać. [...] Mityczni herosi poezji – Orfeusz i Amfion – ustępują przed dworskim sztukmistrzem [T 65].

Kosmosem artysty stają się więc dzieła innych artystów albo szerzej: wytwory kultury. Marino wyznaje np., że poeta po prostu łowi w „morzu literatury”. Jego dzieło jest więc rodzajem „kolażu” różnych cytatów.

Artysta staje się więc bogiem w świecie kultury. Już nie naśladuje, ale tworzy, zadziwia, rządzi w swoim zamkniętym kosmosie, który ma mu zrekompensować chaos rzeczywistego świata.

Samotni i smutni to jednak bogowie, którzy wierzą tylko w swoją sztukę [T 23; pokreśl. autora – P. B.]<sup>10</sup>.

Czy można zgodzić się z interpretacją, na której reprezentanta wybrałem tekst Mrowcewicza? I tak, i nie. Dokonane przez historyków literatury zasadnicze roz-

---

się wątpliwości co do takiej właśnie lektury wiersza Naborowskiego: o wątpliwościach wysuniętych przez Dariusza Chemperka i Krzysztofa Mrowcewicza piszę w tekście głównym, tutaj przywołam tylko słowa Doroty Gostyńskiej, wg której „jak w innych konceptystycznych utworach, logiczno-retoryczna zasada niesprzeczności zostaje tu [w *Na oczy królowny angielskiej...* – P. B.] podważona i zastąpiona uznaniem jednakowej wartości” (s. 160).

<sup>7</sup> B. Fałęcka, *Sztuka tworzenia...*, s. 21.

<sup>8</sup> D. Chemperek, „*Umysł przecię z swojego toru nie wybiega*”..., s. 45.

<sup>9</sup> Tę doskonałość konotują używane przez Mrowcewicza metafory Naborowskiego jako „poety z cyrklem” [T 139] i jego poezji jako „systemu kół, w którym mniejsze obracają się w większych” [T 150] czy „cudownych, miniaturowych zegarów, które przez trzysta lat odmierzają mijające chwile, choć dla nich samych czas jakby przestał istnieć” [T 151].

<sup>10</sup> Byłby więc Naborowski, a wraz z nim pozostali manierysty, przedstawicielem swoistej XVII-wiecznej „literatury wyczerpania”, a więc proto-postmodernistą? Warto by gdzie indziej rozważyć tę analogię – wszak chyba nie bez kozery G. Scarpetta w *L'artifice* (Paris 1988) czy O. Calabrese w *Neo-Baroque. A Sign of the Times* (Princeton–New Jersey 1992) posługują się terminami „barok” (pierwszy) i „neobarok” (drugi) zamiast „postmodernizm”.

poznanie jest słuszne i nie zamierzam z nim polemizować: wiersz Naborowskiego aktualizuje reguły poetyki konceptystycznej (sprawą adekwatnej oceny liryku zajmę się pod koniec artykułu). Moje wątpliwości nie dotyczą zatem opisów *Na oczy królowny angielskiej...* jako dzieła sztuki, dotyczą raczej obecnego w nich *implicite* uznania, że liryk ten jest tylko dziełem sztuki: czysto estetyczną, autonomiczną konstrukcją, „tekstem samym w sobie”. Wątpliwości te zdają się dzielić także ci, którzy taką tezę stawiają. Chemperek na przykład pisze, że „*Na oczy królowny angielskiej...* nie jest tylko kunsztownym, dwornym erotykiem”, lecz poetycką medytacją nad istotą piękna, którą ostatecznie staje się wielorakość – „zgodna niezgodność” różnych elementów<sup>11</sup>. W wykładni Mrowcewicz wiersz Naborowskiego również przekracza swoją autonomię:

Z pozoru wiersz jest pustą igraszką, popisem pomysłowości i maestrii w posługiwaniu się słowem. Ale w rzeczywistości jesteśmy świadkami odkrywania i zaklinalnia nietożsamości rzeczy [T 141].

W wykładni Mrowcewicz da się jednak zauważyć pewną sprzeczność: jeśli w istocie, czytając ten wiersz, „jesteśmy świadkami odkrywania i zaklinalnia nietożsamości rzeczy”, to zarazem nie możemy być jednocześnie świadkami gry polegającej na tym, że poetyckie słowo odnosi się tylko do innych słów. To wahanie odnajdujemy w większości interpretacji liryku Naborowskiego, ostatecznie jednak, jak się wydaje, zostaje ono zawieszane – poprzez uznanie, że to, co konceptystyczne, pozostaje tym, co kunsztowne.

Wzór tej redukcji odnajdujemy u Kanta. W *Antropologii w ujęciu pragmatycznym* filozof pisał o „zdolności wyszukiwania dla tego, co ogólne (reguły), poszczególnych przypadków” i „umiejętności wynajdywania ogólnej reguły dla tych ostatnich”. Pierwszą nazwał władzą sądenia, drugą – dowcipem (*ingenium*), a „wybitny talent” w obu – „bystrością” (*acumen*). Z punktu widzenia filozofii bystrość jest zupełnie niepotrzebna – „subtelności”, będące jej efektem, nie prowadzą do wzbogacenia naszego poznania, dlatego nazywane są

[...] czężą drobiazgowością i próżnym mędrkowaniem (*vanae argutationes*). W ten sposób ściągają one na siebie winę za takie użycie intelektu, które chociaż nie wiąże się z fałszem, to przecież jest zupełnie bezużyteczne<sup>12</sup>.

O „pełnej bezużyteczności” poezji konceptystyczno-manierystycznej nikt co prawda u nas wprost nie pisał, wiele natomiast mówiono o koncepcie jako „wybującej ozdobności”<sup>13</sup>, „świetnym, nieoczekiwanym pomysłem”<sup>14</sup>, „porównaniu, którego pomysłowość jest bardziej uderzająca, a w każdym razie bardziej bezpo-

<sup>11</sup> D. Chemperek, „*Umysł przecię z swojego toru nie wybiega*” ..., s. 45–46.

<sup>12</sup> I. Kant, *Antropologia w ujęciu pragmatycznym*, przeł. W. Buchner, „Pismo Literacko-Artystyczne” 1988, nr 4, s. 48.

<sup>13</sup> R. Pollak, „*Goffred*” *Tassa-Kochanowskiego* (1922), Wrocław 1973; cyt. za: D. Gostyńska, *Retoryka iluzji...*, s. 8.

<sup>14</sup> B. Fałęcka, *Sztuka tworzenia...*, s. 71.

średnio uderzająca niż jego słuszność”<sup>15</sup>, i manieryzmie jako „operowaniu wymyślnymi igraszkami słownymi”<sup>16</sup>, „skomplikowanych, przemysłnych kompozycjach, dziwnych, wykwintnych formach, fantastycznych ideach artystów” [T 21], „intelektualnej grze w paradoksy” [T 22] itd. Wszystkie te stwierdzenia implikują teorię poezji konceptu i maniery jako autotelicznej sztuki słowa, która swoim wyrafinowaniem doprowadza do zawieszenia (albo przynajmniej bardzo mocnego osłabienia) referencji i w efekcie niczego nie jest w stanie dokonać: dostarczając przyjemności wyłącznie estetycznej, nie kieruje nas ku niczemu innemu poza samą sobą. Czy faktycznie tak jest? Tezę o intelektualnej pustce poezji konceptystycznej poddała krytyce Dorota Gostyńska, pisząc, że nawet najbardziej ekstrawagancki koncept „nie jest z swej natury hedonistyczny, lecz podporządkowany celowi jak najlepszego pojmowania zamierzonych treści przekazu”<sup>17</sup>. Wspomnieć jeszcze należy o innym jego wymiarze: koncept mianowicie obdarzony jest mocą poddawania w wątpliwość najbardziej fundamentalnych zasad, na których opiera się nasza metafizyka, takich jak zasada tożsamości i niesprzeczności<sup>18</sup>. Przyjrzyjmy się wierszowi Naborowskiego przez pryzmat tych właśnie ustaleń.

## 2.

*Farmakon* jest niebezpiecznym uzupełnieniem, wdzierającym się do tego, co chciałoby właśnie się bez niego obejść, a co pozwala się zarazem zetrzeć, wypaczyć, usunąć i zastąpić, uzupełnić [...] <sup>19</sup>.

*Na oczy królowny angielskiej...* to wiersz, u którego podstaw leży pragnienie przekroczenia potocznego (i uznanego za powierzchowne) wyobrażenia świata – pragnienie, które warunkuje każdy utwór konceptystyczny, mający na celu zadziwić i/lub zaszokować czytelnika odkryciem tego, co w normalnych okolicznościach nie jest dostrzegane. Pragnienie to da się także wyczytać z innych utworów kalwińskiego poety. W *Cieniu* – tej osobliwej „monografii słowa” [T 143] – okazuje się, że tytułowy wyraz nie oznacza tylko tego, co zazwyczaj mu się przypisuje, cień bowiem służy także

zabawie i odpoczynkowi, miłości i zbrodni, życiu i śmierci. Pole konotacji tego słowa jest tak szerokie, że obejmuje w zasadzie wszystko: od natury przez świat i ludzi aż do nieśmiertelnych bogów [T 144].

<sup>15</sup> H. Gardner, *Introduction* [w:] *The Metaphysical Poets*, selected and edited H. Gardner, London 1961, s. XXII; cyt. za: D. Gostyńska, *Retoryka iluzji...*, s. 8.

<sup>16</sup> J. Dürr-Durski, *Daniel Naborowski. Szkic informacyjny* [w:] D. Naborowski, *Poezje*, s. 11.

<sup>17</sup> D. Gostyńska, *Retoryka iluzji...*, s. 100. Zob. też K. Obremski, *Erotyka jako materia barokowego konceptu*, „Teksty Drugie” 1997, z. 4, s. 169–173.

<sup>18</sup> Zob. D. Gostyńska, *Retoryka iluzji...*, s. 160.

<sup>19</sup> J. Derrida, *Farmakon*, przeł. K. Matuszewski [w:] tenże, *Pismo filozofii*, wybrał i przedmową opatrzył B. Banasiak, Kraków 1993, s. 61.

Z kolei w *Łazarzu do bogacza* Naborowski przeciwstawia się potocznemu ujmowaniu nagości, według którego jest ona upokarzającą anti-wartością i udowadniając, że *nuditas* to także „czystość, otwarcie, jasność i prawda”, pokazuje nam odwrotną stronę medalu: „*dignitas* nagości” [T 148]. Analogicznie w *Na oczy królowy angielskiej...*: punkt wyjścia tego wiersza również jest określony przez konceptystyczne prawo przekroczenia powierzchowności w kierunku niezwykłości: oczy to nie oczy, ale pochodnie, gwiazdy, słońca, nieba i bogowie. Jednak, jak wiadomo, na utożsamieniu oczu królowy z bogami Naborowski nie kończy procesu poetyckiego nazywania, wykorzystuje bowiem popularny w erotycznej poezji barokowej schemat sumacji: oczy nie mogą być określane za pomocą żadnego z przywołanych pojęć z osobna (czego dowiadujemy się w drugiej części wiersza), gdyż (to część trzecia i zarazem pointa) pojęcie oczu zawiera w sobie je wszystkie<sup>20</sup>.

We fragmencie swej książki poświęconej barokowej poezji konceptystycznej Dorota Gostyńska przywołała słowa Jeana Rousseta, który pisał, że tego rodzaju utwory są „niczym innym, jak nieprzerwaną metaforą, której elementy zastępowane są jedne drugimi”<sup>21</sup>. To jednak zbyt daleko idące, choć efektowne, uproszczenie. Jak pisze Gostyńska, sens tego wiersza nie wyczerpuje się w jego metaforyczności, gdyż wszystkie użyte w *Na oczy królowy angielskiej...* metafory wsparte są na figuratywnych entymematach<sup>22</sup>. Owszem, oczy są – pochodniami, gwiazdami, słońcami, niebami, bogami, Naborowski podaje jednak również przesłanki prowadzące do tych konkluzji. Wymieńmy je kolejno:

- oczy to pochodnie, bo palą na popiół serca;
- gwiazdy, bo „błagają nagłym wiatrem rozgniewane morze”;
- słońca, bo „pałają różno”, a ich „blask śmiertelnemu oku pojąć próżno”;
- nieba, „bo swój obrót mają”;
- bogowie, bo posiadają „dziwną moc”, przed którą padają „ziemscy monarchowie”.

Poza tym sama metaforyczność tego wiersza jest bardzo problematyczna. Słowa Rousseta są adekwatne w stosunku do pierwszej części utworu, gdzie w strukturze powierzchniowej zdań – i tylko na tym poziomie – następują metaforyczne utożsamienia (oczy są pochodniami, gwiazdami, słońcami, niebami, bogami). Tego samego nie możemy jednak powiedzieć o drugiej części liryku: konstrukcja typu „oczy nie są bogami, niebami, słońcami, gwiazdami, pochodniami” nie jest bowiem konstrukcją metaforyczną, lecz meta- i anti-metaforyczną; odnosi się do

<sup>20</sup> Na temat popularności schematu sumacji w poezji barokowej zob. D. Gostyńska, *Retoryka iluzji...*, s. 156; w tej samej książce (na s. 157) autorka przytacza bardzo podobny pod względem struktury liryk francuskiego poety Jean-François Sarasina (1615–1654) *Stances de Marquis*. Innym przykładem wykorzystania schematu sumacji jest liryk J. A. Morsztyna *O swej pannie* [w:] tenże, *Utwory zebrane*, oprac. L. Kukulski, Warszawa 1971, s. 35.

<sup>21</sup> J. Rousset, *L'intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII siècle*, Paris 1953, s. 65–66; cyt. za: D. Gostyńska, *Retoryka iluzji...*, s. 160.

<sup>22</sup> Zob. D. Gostyńska, *Retoryka iluzji...*, s. 160.

poprzednich wyrażen metaforycznych, wykazując brak tożsamości pomiędzy członami tworzącymi każde z nich.

Docieramy tutaj do istoty utworu Naborowskiego. Wiersz ten nie jest tylko komplementem, ale również próbą przeprowadzenia dowodu, że proces metaforyzacji przedmiotu – a więc trwałego przypisania mu pewnej metaforycznej nazwy tak, aby nie było w nim już niczego, czego by ta nazwa nie określała – jest procesem skazanym na porażkę. Dowodzenie to jest typowe dla literatury: nie odbywa się w trybie konstatającym i definiującym<sup>23</sup>, lecz na poziomie ogólnych filozoficznych implikacji mówienia o oczach jako czymś innym. Jakie są przyczyny wspomnianej niemożliwości? Aby je opisać, przywołam na pomoc *Farmakon*, jeden ze słynniejszych wczesnych tekstów Jacquesa Derridy – autora, którego myśli tylko pozornie są odległe od problemów, ku którym kieruje nas poezja XVII wieku<sup>24</sup>.

*Farmakon* jest pojęciem, które pojawia się u Platona i które tłumacze oddają jako „lekarstwo” wbrew, jak twierdzi Derrida, żywiołowi tego słowa, które wcale nie chce poddać się jednej translacji. Oryginalny *farmakon* stanowi nieredukowalną, ambiwalentną i w dużej mierze autonomiczną wobec intencji podmiotu dwoistość. Najlepiej wyjaśnić to na przykładzie pisma – pojęcia, którego rozumienie przez Platona rekonstruuje Derrida w swoim tekście. Otóż pismo pierwotnie zostało zamierzone jako pewien dodatek do mowy, którego przeznaczeniem było dobroczynne wspieranie człowieka, stwarza ono bowiem „i wzmacnia, konsoliduje i zapobiega, utrwała wiedzę i ogranicza zapomnienie”<sup>25</sup>. Myliłby się jednak ten, kto uznałby, że pismo jest bytem prostym, strukturą, która w całości poddaje się owej intencji. Przeciwnie: należy do bytów, które są zarazem dobre i złe, a raczej, które choć pierwotnie miały być dobre, to jednak przynoszą również i złe skutki<sup>26</sup>. Inaczej mówiąc, pismo nie jest opanowaną i utrzymywaną w ryzach

<sup>23</sup> O różnicy między dyskursem literackim a naukowym i filozoficznym zob. E. Kasperski, *Świat człowieczy. Wstęp do antropologii literatury*, Pułtusk–Warszawa 2006, s. 64–73.

<sup>24</sup> Tym samym na pytanie, „czy wolno badać literaturę staropolską takimi metodami, które w ówczesnych horyzontach tworzenia i czytania tekstów nawet w ogóle nie mieściły się” (K. Obremski, *Bitwa i polowanie w „Kronice polskiej” Anonima zwanego Gallem. Relacje świata ludzkiego ze światem zwierząt*, „Pamiętnik Literacki” 2008, z. 3, s. 5), odpowiadam twierdząco: wolno. Więcej nawet: nie sposób inaczej. Badanie tekstów staropolskich określone jest bowiem przez interakcję, jaka zachodzi między nimi a tym, co współczesne badaczowi i interpretatorowi. Myśl to już dziś dość banalna: rozumienie – jak powiadają tacy zwolennicy pokartezjańskiego dyskursu antyfundamentalistycznego jak Gadamer, Ricoeur, Merleau-Ponty, Rorty czy Derrida – dokonuje się zawsze w konkretnym momencie historycznym, przy użyciu właściwych dla tego momentu narzędzi. Warto poza tym pamiętać, że owe narzędzia mają przeznaczenie uniwersalne: przykładowo, sformułowana przez Jakobsona teoria języka poetyckiego w zamierzeniu autora dotyczy języka poetyckiego wszystkich miejsc i czasów, nie ma więc sensu jej odrzucać w badaniach nad, powiedzmy, poezją XVII stulecia tylko dlatego, że nie została sformułowana w baroku. Problemom tym poświęcam więcej uwagi w artykule *Po co literaturze dawnej współczesna teoria?*, „Litteraria Copernicana” 2008, z. 2.

<sup>25</sup> J. Derrida, *Farmakon*, s. 45.

<sup>26</sup> Oto inne przykłady *farmaka*, czyli bytów ambiwalentnych: „hybris, nieokiełznany brak miary, doprowadzający rozpuśników do tego, że krzyczą jak szaleni” (*ibidem*, s. 48) czy „ulga,

przez podmiot strukturą, lecz grą – siłą i dynamizmem – która chcącemu nad nią zapanować podmiotowi zawsze się wymyka<sup>27</sup>. Jaka jest zatem druga, w sensie dosłownym: nieobliczalna, strona pisma? Oddala niejako człowieka od niego samego, sprawiając, że swoją własną pamięć oddaje we władzę czemuś innemu niż on sam<sup>28</sup>, przy czym to coś innego – pismo – „pod pretekstem zastąpienia pamięci [...] sprzyja zapominaniu; zamiast powiększać wiedzę, zmniejsza ją”<sup>29</sup>.

A zatem pismo przychodzi do człowieka z, by tak rzec, całym dobrodziejstwem inwentarza – dodając „od siebie” część nieprzewidzianą i jednocześnie przeciwną temu, czemu miało służyć. Dodatek ten gdzie indziej określa Derrida mianem uzupełnienia. Osobliwe to jednak uzupełnienie, jest ono bowiem

[...] *zewnątrzne*, bierze się spoza pozytywności, na jaką się nakłada, obce jest temu, co, by zostać przez nie zastąpione, musi być czymś innym niż ono. W odróżnieniu od *dopełnienia* [*complément*], jak mówią słowniki, uzupełnienie [*supplément*] jest „*dodaniem zewnętrznym*” (Robert)<sup>30</sup>.

Derridiańskie uzupełnienie nie polega zatem na wypełnieniu braku, lecz na zastąpieniu i zarażeniu tego, co miało być wypełnione. Jak pisze Derrida, uzupełnienie „wkracza lub wciska się *w-miejsce-czegoś*”<sup>31</sup>. Tak jest właśnie z pismem – pojęte w ten sposób „nie oznacza już dłużej po prostu «słów na stronie», lecz raczej wszelką strukturę zróżnicowanych śladów, strukturę, jaka również zamieszkuje mowę”<sup>32</sup>; tak też jest z dyskursem krytycznym, który nie tyle uzupełnia komentowany przez siebie tekst, ile zastępuje i zaraża go sobą, czy z naśladowaniem natury, które nie tyle jest naśladowaniem właśnie, ile jej poprawianiem, z czego zresztą kodyfikator pojęcia *mimesis*, Arystoteles, doskonale zdawał sobie sprawę<sup>33</sup>.

Co ma z tym wszystkim wspólnego barokowe arcydzieło polskiego poety? Wiemy już, że pierwszą część tego wiersza można potraktować jako wspartą na entymematach „nieprzerwaną metaforę, której elementy zastępowane są jedne drugimi”<sup>34</sup>. Owym zastępowaniem rządzi logika niewystarczalności: oczu kró-

jaką zaświerzbionym przynosi drapanie się” (Platon, *Fileb*; cyt. za: J. Derrida, *Farmakon*, s. 48).

<sup>27</sup> O opozycji struktura–gra u Derridy pisał M. P. Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, wyd. II rozszerzone, Kraków 2003, s. 90–107.

<sup>28</sup> J. Derrida, *Farmakon*, s. 49.

<sup>29</sup> Zob. *ibidem*, s. 51.

<sup>30</sup> J. Derrida, *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1999, s. 200.

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 199.

<sup>32</sup> B. Johnson, *Translator's Introduction* [w:] J. Derrida, *Dissemination*, Chicago 1981, s. X; cyt. za: R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, wyd. II, Kraków 2000, s. 63.

<sup>33</sup> W *Tekstowym świecie...* Nycz wspomina o francuskim tłumaczeniu *Poetyki* Arystotelesa, w którym *mimesis* nie oddano jako naśladowania, lecz jako reprezentację. Słowo to „implikuje procesy zastępowania / wskazywania oraz schematyzacji” (R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, wyd. II, Kraków 2000, s. 179). Sam Arystoteles pisał w *Fizyce*: „sztuka uzupełnia naturę w tym, czego natura nie jest w stanie sama wytworzyć” (cyt. za: H. Podbielski, *Wstęp* [w:] Arystoteles, *Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Wrocław 1983, s. LIII).

<sup>34</sup> Zob. przyp. 21.

lewny nie wystarczy nazwać pochodniami, istnieją bowiem pojęcia bardziej adekwatne do tego celu, jednocześnie (za wyjątkiem dwóch – nieba i bogów) tożsame z poprzednimi – łączy je cecha świetlistości – i od nich różne pod względem „mocy” łączącej je cechy („nie pochodnie, lecz gwiazdy, nie gwiazdy, ale słońca” itd.). Czy jednak faktycznie zachodzi tu tylko różnica ilościowa? Nie, i na tym właśnie polega odkrycie Naborowskiego. „Światło gwiazd – pisze Andrzej Borowski – jest czymś innym niż blask pochodni, aniżeli żar słońca czy świetlistość nieba!” Nie dlatego jednak, jak chce autor zacytowanych słów, że „cecha, której poszukuje mówiący, znajduje się [...] pomiędzy nimi i jakby poza nimi”<sup>35</sup>; wprost przeciwnie: właśnie dlatego, że owa cecha znajduje się wewnątrz przywoływanych bytów i nie sposób jej przywołać inaczej, jak tylko wraz z nimi. Światło pochodni to światło pochodni, a światło gwiazd to światło gwiazd właśnie, zatem, co pokazuje poeta w drugiej części wiersza, nie tylko światło – cecha wspólna, owe *tertium comparationis*, będące podstawą metafory – ale również wszystko to, co tworzy poszczególne, różne od siebie byty, a co pozostaje w opozycji do cechy świetlistości. Owe cechy mogą być porównane do wirusów – niepodległych wobec intencji podmiotu, zaraźliwych, niebezpiecznych uzupełnień, które dołączają się do świetlistości, zastępują ją sobą i w końcu uniemożliwiają metaforę. Metafora jest zatem niemożliwa z powodu nieredukowalnej, ambiwalentnej i nieprzewidywalnej dwoistości bytu, który pierwotnie miał być całkowicie jej poddaną materią: pochodnie są ogniste, ale i zmienne; gwiazdy są jasne, lecz jasność pojawia się tylko w ciemności; słońce jest jasne, ale i jedno, sfery niebieskie poruszają się ruchem, który jednak jest monotony, bogowie są potężni, ale i okrutni.

Metafora okazuje się niemożliwa w momencie rozpętania gry językowej, nad którą nie sposób zapanować, gdyż pojęcia, które są jej elementami, posiadają strukturę *farmakonu*: każde z nich jest nieredukowalną dwoistością, która zamiast uzupełniać, zaraża pewnym niechcianym dodatkiem, i która zamiast poddawać się intencji podmiotu, przynosi skutki odwrotne do przewidzianych<sup>36</sup>. Naborowski zgodziłby się zatem ze strukturalistyczną maksymą, mówiącą, że to nie my mówimy językiem, lecz to język mówi nami. To, że „język przemówił Naborowskim” nie oznacza nieudolności czy niedostatku kunsztu poety – w *Na oczu królowej angielskiej...* mamy bowiem do czynienia z odgrywaniem tego władztwa słów nad człowiekiem. Pojęcie odgrywania zakłada kontrolę podmiotu nad swoim wytworem, mielibyśmy zatem w tym wierszu do czynienia z *farmakonem* pozornym? Wszak pozorna jest nieprzewidywalność, która została zaplanowana, i zaraźliwość, która nie niszczy struktury całości. Odpowiedź jest podobna do odpowiedzi na pytanie o „konceptystyczność” i „manierystyczność” tego utworu:

<sup>35</sup> A. Borowski, *Daniel Naborowski...*, s. 288.

<sup>36</sup> Zamiast wczesnego Derridy mógłbym przywołać późnego Baudrillarda, który pisał, że dwoistość świata jest nieredukowalna: nie poddaje się procesowi ujednolicenia – ani technologicznego, ani psychologicznego, ani pojęciowego i prędkiej czy później zaczyna się „mścić”, doprowadzając to, co ujednolicone, do katastrofy, czyli ponownego podziału (zob. J. Baudrillard, *Pakt jasności. O inteligencji Zła*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005, s. 157–166).

w pewnej mierze mamy tu do czynienia z *farmakonem* pozornym. Dlaczego tylko w pewnej mierze? Gdyż obok odgrywania władztwa słów nad człowiekiem, które jest odwracalne i pozorne, istnieje tu również władztwo faktyczne, o którym Naborowski nie wiedział, a które „zagrało Naborowskiemu” wbrew jego intencji.

## 3.

Pointa jest to mowa, w której zachodzi zetknięcie się czegoś niezgodnego i zgodnego, czyli jest w słownym wypowiedzeniu zgodną niezgodnością lub niezgodną zgodnością<sup>37</sup>.

Pamiętamy zakończenie wiersza:

Lecz się wszystko zamyka w jednym oka słowie:  
Pochodnie, gwiazdy, słońca, nieba i bogowie.

Oto poeta zdaje się wychodzić z impasu, w który wpędziła go dwoista natura metafor, i ustala „super-metaforę”: czy królowny nie są żadnym z bytów z osobna, lecz sumą ich wszystkich. Czy jednak taka wypowiedź jest logicznie akceptowalna, jeśli przyjmie się konsekwencje, wynikające z wcześniejszych zdań utworu? Naborowski powinien przecież dobrze wiedzieć, że w procesie metaforyzacji przywołuje się nie poszczególne cechy przedmiotów, lecz wyobrażenie całych przedmiotów wraz z innymi ich cechami, które bynajmniej nie implikują tego, co pierwotnie zamierzeliśmy. Czy zsumowanie wszystkich tych cech rozwiązuje kłopot z adekwatną metaforyzacją oczu królowny angielskiej? Wprost przeciwnie, tylko go zwiększa: wyobrażenie oczu, choć może być powiązane z takimi pojęciami, jak ognistość, jasność, zdolność do oślepienia, ruchliwość i potęga, to jednak nie może – na pewno nie w pochwalę, którą chce być tekst Naborowskiego – być zestawiane z okrucieństwem, monotonią, pojedynczością, ciemnością i zmiennością! Jeśli każda z tych cech z osobna niczym wirus zaraża laudację elementem niechcianym, gdyż niemożliwym do zaakceptowania w pochwalę oczu – z czego Naborowski doskonale zdawał sobie sprawę w drugiej części utworu – to ich zsumowanie doprowadza wręcz do powstania anty-pochwały, z czego już Naborowski zdać sobie sprawy nie potrafił.

Doprawdy osobliwy i zarazem kłopotliwy moment: oto tekst świadczy przeciwko swemu autorowi, który – najwyraźniej – nie potrafił wyciągnąć logicznych wniosków z tego, co napisał. Nie byłoby to tak uderzające, gdyby autorem był kto inny. A jest nim przecież poetycki *maestro*<sup>38</sup>, konceptysta, dla którego spójność słowno-pojęciowej konstrukcji, jaką jest wiersz, powinna znaczyć najwięcej.

<sup>37</sup> M. K. Sarbiewski, *O poincie i dowcipie czyli Seneka i Marcjalis (De acuto et arguto sive Seneka et Martialis)* [w:] tenże, *Wykłady poetyki (Praecepta poetica)*, przeł. i oprac. S. Skimina, Wrocław 1958, s. 11.

<sup>38</sup> Określenie Krystyny Stasiewicz (zob. K. Stasiewicz, *Barokowe igraszki z ogniem* [w:] *Koncept w kulturze staropolskiej*, red. L. Ślęk, A. Karpiński, W. Pawlak, Lublin 2005, s. 228).

Wiemy już, że owa konstrukcja nie jest doskonała, co jednak zgubiło Naborowskiego? Odpowiedź jest zaskakująca: sam konceptyzm. W jaki sposób?

Strukturalistyczny anty-personalizm nauczył nas myśleć o człowieku nie jako o twórcy konwencji, lecz jako o ich wytworze<sup>39</sup>. Tylko Bogu, jak pisał Georg Steiner, dostępna jest możliwość *creatio ex nihilo*, człowiek natomiast wytwarza tylko to, co już wcześniej zostało wytworzone: jesteśmy twórcami artefaktów, złożzeń powstałych z wcześniej istniejących elementów<sup>40</sup>, przy czym sam nawet sposób składania jest nam „podpowiadany” przez różnego rodzaju, wcześniej istniejące, konwencje. Paradoksalne twierdzenie o „pierwotnej wtórności” dzieł człowieka dotyczy w szczególności staropolskiej kultury literackiej, która tak ważną rolę przypisywała zakorzenieniu utworu w tradycji kultury i która nie знаła pojęcia oryginalności jako powstałej w wyniku zerwania z tym, co wcześniejsze, nowości<sup>41</sup>. Oczywiście należy podać przykłady mogące świadczyć przeciw owej tezie. Jednym z nich na pewno byłaby po-arystotelesowska teoria poezji: w XVII w. Maciej Kazimierz Sarbiewski porównuje poetę do Boga – Stwórcy świata<sup>42</sup>; również w tym czasie zyskuje popularność poezja konceptystyczna, będąca apologią często szokującej, a na pewno mającej zadziwić, poetyckiej wynalazczości. Czy naprawdę jednak przykłady te są w stanie podważyć powyższe twierdzenie o „pierwotnej wtórności” staropolskiej kultury literackiej? Sarbiewskiego koncepcja poety-Boga nie zakłada wcale, że poeta jest w stanie wytworzyć coś z niczego – podobnie jak Bóg tworzy według pewnej idei, jest więc nieuchronnie wtórny<sup>43</sup>. Inwencyjny potencjał poezji konceptystycznej również jest wątpliwy: twórca konceptu nie powołuje do istnienia jakiejś nowej rzeczywistości, odkrywa jedynie w tej, która jest, właściwość do tej pory niedostrzeżoną, wpisując ją

<sup>39</sup> Piszę o strukturalistycznym anty-personalizmie, świadom, że mówi się raczej o strukturalistycznym antyhumanizmie. Ten drugi termin uważam jednak za niefortunny, sugeruje bowiem jakąś wrogość w stosunku do istoty ludzkiej. Ta w pismach strukturalistów jest nieobecna, na pewno jednak przekonani są oni o tym, że tradycyjne pojęcie osoby jako źródła i kontrolera swoich działań jest dalej redukowalne: do struktur właśnie. Chodzi o osobę (personę), a nie o człowieka – stąd termin „anty-personalizm”. Warto jeszcze dodać, że ów anty-personalizm nie jest własnością strukturalizmu: posiada antecedencje w psychoanalizie i marksizmie oraz ciąg dalszy – w poststrukturalizmie i poetyce kulturowej.

<sup>40</sup> G. Steiner, *Gramatyki tworzenia. Na podstawie wygłoszonych w roku 1990 wykładów imienia Gifforda*, przeł. J. Łoziński, 2004, s. 126.

<sup>41</sup> „Oryginalność utworu w okresie staropolskim nie stanowiła czynnika decydującego o dodatniej aksjologii dzieła; to raczej – paradoksalnie – cechy konwencjonalne i tradycyjne, pozwalające rozpoznać miejsce utworu w procesie historycznoliterackim i ułatwiające zrozumienie zawartych w nim znaczeń, budziły zaufanie i aprobatę odbiorców” (T. Michałowska, *Oryginalność* [hasło w:] *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze – renesans – barok*, red. T. Michałowska, B. Otwińska, E. Sarnowska-Temierusz, wyd. II popr. i uzupeł., Wrocław 1998, s. 609).

<sup>42</sup> Zob. M. K. Sarbiewski, *O poezji doskonałej czyli Wergiliusz i Homer (De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus)*, przeł. M. Plezia, oprac. S. Skimina, Wrocław 1954, s. 9. Koncepcja poety jako drugiego Boga jest wcześniejsza – pojawia się u Scaligera (zob. E. Sarnowska-Temierusz, *Poeta – pojęcie* [hasło w:] *Słownik literatury staropolskiej...*, s. 700).

<sup>43</sup> Zob. M. K. Sarbiewski, *O poezji doskonałej...*, s. 9.

w przestrzeń potocznego doświadczenia poprzez prawidłowo skonstruowany proces argumentacji<sup>44</sup>. Tak rozumiana inwencja jest dodatkowo osłabiana przez wpisanie jej w powtarzalną strukturę wiersza konceptystycznego<sup>45</sup>. W swym najbardziej podstawowym wymiarze struktura ta pozostaje niezmienna: „na wejściu” jest zawsze zaprzeczeniem potocznego doświadczenia świata (tekstowym wyróżnikiem często bywa tu dosłowne zaprzeczenie; np.: „Nie zawsze strzały Kupidu zawodzi [...]”, jak pisze J. A. Morsztyn<sup>46</sup>) poprzez odkrycie, że istnieje w nim coś, jak by powiedział Sarbiewski, niezgodnego; „na wyjściu” myśl początkowo niedorzeczna staje się sensowna, gdyż zgodnie z regułami myślenia dowiedziona<sup>47</sup>. Dowodzenie poety staje się wiarygodne w poincie. To właśnie ona jest tym miejscem w strukturze utworu konceptystycznego, w którym wszelka poprzedzająca ją ambiwalencja sensu musi stać się ambiwalencja pozorną. Zaprzeczenie łagodności, lew, może być łagodny, jeśli służy Cezarowi – jak w przytaczanym przez Sarbiewskiego w *De acuto et arguto* epigramacie Marcjalisa<sup>48</sup>; niedola zakochanego nieszczęśliwie podmiotu może być srozsza niż niedola nieboszczyka, gdyż, jak mówi ten pierwszy w słynnym sonecie *Do trupa*, „Tyś na twarz suknem nakryty, / Jam zawarł zmysły w okropnej ciemności”<sup>49</sup>; upokarzająca nagość pod piórem autora *Łazarza* może zaświadczać o godności, oznacza bowiem także czyistość, otwarcie, jasność, prawdę itd. Te wybrane na chybił trafił przykłady pokazują, że konceptystyczne mówienie „nie” potocznemu wyobrażeniu świata nigdy nie jest zaprzeczaniem możliwości ustalenia właściwej nazwy dla przedmiotu; konceptysta nie mówi „X nie jest ani Y, ani Z”, konceptysta mówi: „X nie jest Y, lecz jest Z”.

Powodowany koniecznością strukturalną, tj. przymusem pointy, Naborowski kończy swój wiersz stwierdzeniem: „Lecz się wszystko zamyka w jednym oka słowie: / Pochodnie, gwiazdy, słońca, nieba i bogowie”. To końcowe nadanie nazwy jest „niekonwencjonalnie konwencjonalne” (ukazujący w świecie coś, czego nikt wcześniej nie dostrzegł, a zatem oryginalny, utwór konceptystyczny jest nieoryginalny pod względem swej budowy – kończy się pointą tak, jak wszystkie inne utwory tego gatunku). Pozostaje też niezgodne z tym, co poecie udało się dowieść chwilę wcześniej (ze względu na ambiwalencję pojęć nie sposób przypisać zad-

<sup>44</sup> Dotyczące epigramatu Marcjalisa słowa Gostyńskiej można odnieść do twórczości konceptystycznej jako takiej: „Zabiegi autora zmierzają więc jednocześnie do stworzenia dziwności i jej oswojenia, do przedstawienia tego, co niemożliwe, jako możliwego przez przyporządkowanie go jakiemuś prawu” (D. Gostyńska, *Retoryka iluzji...*, s. 46).

<sup>45</sup> Taką relację wpisania tego, co jednostkowe, w to, co nie-jednostkowe, Derrida nazywał iterowalnością. Pojęcie to oddaje paradoksalną swoistość dzieła: „jako dzieło jest [ono – PB] wprawdzie jednostkowe, musi jednak uczestniczyć zawsze w nadrzędnym wobec siebie zbiorze (gatunku, rodzaju), odwoływać się do powszechności (idealności) znaczenia po to w ogóle, by zaistnieć w przestrzeni literatury, by mogło zaistnieć jako dzieło” (M. P. Markowski, *Efekt inskrypcji...*, s. 211–212).

<sup>46</sup> J. A. Morsztyn, *Ogród miłości* [w:] tenże, *Utwory zebrane*, s. 9; podkr. moje – P. B.

<sup>47</sup> Zob. K. Obremski, *Erotyka jako materia barokowego konceptu*, s. 169–173.

<sup>48</sup> M. K. Sarbiewski, *O poincie i dowcipie...*, s. 13.

<sup>49</sup> J. A. Morsztyn, *Do trupa. Sonet* [w:] tenże, *Utwory zebrane*, s. 105.

nego z nich jakiemuś jednemu bytowi). Niezgodny nie w sposób, jaki zalecał Sarbiewski w najśłynniejszej chyba definicji pointy: zakończenie wiersza Naborowskiego nie jest „niezgodnością zgodną”, nie wykazuje bowiem zgody pomiędzy niezgodnymi metaforycznymi określeniami oczu. W oczach królowy spotyka się ognistość, ale i okrucieństwo, jasność, ale i monotonia, zdolność do oślepiania, ale i pojedynczość, ruchliwość, ale i ciemność, potęga, ale i zmienność. Tym samym to, co pierwotnie miało być laudacją, laudacją być przestaje, a to, co miało być „niezgodnością zgodną”, staje się „niezgodnością niezgodną”.

Paweł Bohuszewicz

‘DISCORDANT DISCORD’: METAPHOR AS PHARMAKON AND  
AN UNSUCCESSFUL ATTEMPT OF GETTING OUT OF A STALEMATE  
(DANIEL NABOROWSKI’S *ON THE EYES OF THE ENGLISH PRINCESS*)

Summary

This article is a polemical rejoinder to the previous interpretations of *On the Eyes of the English Princess*, a poem dedicated by Daniel Naborowski to Elizabeth Stuart, daughter of James I of England and wife of Frederick V of the Rhenish Palatinate. The poem is not only a poetic, playful *tour de force*, but also an attempt at demonstrating the ‘impossibility of metaphor’. The imaginative analogies which constitute the metaphor are structured like the *pharmakon*: each of them represents an irreducible duality with a surplus of meaning, over and above the intended likeness. Naborowski wants to break the stalemate by reaching out for a ‘super-metaphor’: the eyes, as we can see, represent not just one of the features evoked in such poetic statements, but all of them, at the same time. However, even this gambit can hardly change anything: the agglomeration of all the discrete analogies cannot alter their ambivalent nature. Instead of constructing a *discordia concors*, recommended by the rhetoricians, Naborowski ends up with what can be described as a discordant discord.