

MIECZYŚLAW KACZMARZYK

PRZEJAWY RETORYKI EPIGRAMATYCZNEJ  
W PIEŚNIACH SOBIE ŚPIEWANYCH  
KONSTANCJI BENISŁAWSKIEJ \*

Poezja, której prawa jeszcze do końca XVIII w. określały podręczniki retoryki, dość długo posługiwała się właściwymi wymowie klasycznej środkami artystycznymi<sup>1</sup>. Na w. XVI i XVII w Europie, w tym także i w Polsce, przypada wzmożony rozwój twórczości panegirycznej, która częściej sięgała do kształtu poetyckiego znanego od czasów starożytnych — napisu, epigramu<sup>2</sup>. Przemówienie i napis ze względów genetycznych i technicznych wykształtowały w ciągu wieków właściwe sobie i różniące się dość wyraźnie środki artystycznej ekspresji. Środki te, przejęte przez stopniowo emancypującą się twórczość poetycką, zachowały jeszcze długo swoje genetyczne właściwości, a teoria poezji zwykła przypisywać je ściśle określonym formacjom gatunkowym. Tak np. w zagadce czy bajce poetyckiej z całą pewnością znaleźć można cechy dawnego epigramu, zaś w odzie klasycystycznej — elementy przemówienia. Środki te, używane łącznie w gatunkach obszerniejszych, wyzyskiwane były do funkcji i zadań artystycznych, określonych przez ich rodowód gatunkowy.

---

\* Artykuł jest częścią większej całości omawiającej tendencje retoryki (oratorskiej, epigramatycznej i emocjonalnej) w *Pieśniach* K. Benisławskiej na podstawie analiz konstrukcji podmiotu, wypowiedzi poetyckiej, elementów leksykalnych i stylistycznych wypowiedzi, podejmującej próby powiązania wymienionych tendencji z bliższym lub dalszym kontekstem historycznoliterackim. Fragmenty wierszy przytaczane w artykule cytują za wyd. K. Benisławska. *Pieśni sobie śpiewane*. Lublin 1958, do druku przygotowali T. Brajerski i J. Starnawski. Lokalizacja pod każdym cytatem wskazuje na księgę *Pieśni* (cyfra rzymska), kolejny numer utworu w księdze (cyfra arabska przed kreską) oraz kolejne wiersze utworu (cyfry arabskie po kresce). Wszystkie podkreślenia autora (M. K.).

<sup>1</sup> Wskazuje na to praktyka i teoria poetycka tego okresu. Pierwszą próbą pewnego ograniczenia retoryki na korzyść poezji był podręcznik F. N. Golańskiego *O wymowie i poezji*, wydany po raz pierwszy w r. 1786 (por. S. Pietraszko. *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*. Wrocław 1960 s. 448 n.).

<sup>2</sup> Por. B. Otwinowska. *Elogium w poetyce siedemnastowiecznego panegiryzmu*. W: *Studia z teorii i historii poezji*. Wrocław 1961 s. 154.

*Pieśni* Benisławskiej, pochodzące z końca XVIII w., nie reprezentują jakiegos̄ zdecydowanie jednolitego pod względem gatunkowym tworu. Stąd w ich technice artystycznej występują samodzielnie, bądź też krzyżują się z sobą, zarówno elementy pochodzenia oratorskiego, jak i epigramatycznego. W niniejszym szkicu pomijam świadomie omawianie czynników retoryki oratorskiej, wyraźnie obecnych w *Pieśniach*, a zajmuję się tylko czynnikami pochodzenia epigramatycznego.

Ściśle religijny charakter wierszy Benisławskiej każe dopatrywać się w nich pewnych związków z określonym typem utworów epigramatycznych, z tzw. elogium religijnym, gatunkiem bujnie rozwijającym się w wieku XVII i oddziaływającym na twórczość religijną jeszcze w drugiej połowie XVIII wieku. Oto jak charakteryzuje ten gatunek poetycki B. Otwinowska:

Elogia religijne kierują najczęściej swą uwagę na postaci ewangeliczne, więcej w nich jednak mistycznej refleksji niż historycznej narracji, zdumiewa bardziej psychologia świętości i paradoksalność Bożych tajemnic niż wielkość czynów ludzkich czy niezwykłość historycznych wydarzeń. Z tej racji bliskie są one elogiom refleksyjnym, filozoficznym, pełnym zadumy nad tajemnicami bytu lub ludzkich myśli czy uczuć. Wydaje się, że ta dziedzina twórczości elogiarniej — filozoficzno-religijnej wydała znacznie wartościowszą poezję niż pierwsza [...].

Natomiast stan emocjonalnego lub intelektualnego napięcia w utworach dotyczących przeżyć religijnych lub filozoficznych medytacji nie tylko nie razi, ale każe podziwiać znakomitą oszczędność i niekiedy kunsztowną prostotę zastosowanych środków. Cechą zmienną poezji elogiarniej w całej jej rozciągłości tematycznej jest syntetyczność. Zarówno poszczególny koncept zawarty w osobnej linijce [...], jak i ostateczny wyraz całości są celowo wprowadzonymi konkluzjami, ujmującymi problem w sposób definitywny i najgłębszy [...].

Problematyka religijna, zwłaszcza niepojęte tajemnice teologii chrześcijańskiej: Wcielenie i śmierć Boga-Człowieka, stanowiły najchętniej wykorzystywane źródła natchnień. Prostota i szeroka znajomość ewangelicznej relacji dawały szansę zrozumiałości w zakresie realiów, stwarzając tym dogodniejsze warunki dla śmiałych metafor i swobodnych operacji na terenie leksyki, synonimiki i pojęciowo-lingwistycznej gry wyrazów<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Tamże s. 162 n. Rzecz charakterystyczna, że w określaniu pewnych typów elogium korzystała Otwinowska (tamże s. 154) z podręcznika ks. Jana Kwiatkiewicza (1630-1703) pt. *Phoenix rhetoricum*. Pisarz ten i teoretyk zarazem, który w Polsce przyczynił się do rozszerzenia wpływu elogium na inne gatunki poezji, znany był także Benisławskiej. W jednym z przypisów do swoich wierszy (*Pieśni* s. 110) poetka powołuje się na jego *Dzieje kościelne*, dzieło, które wspólnie z P. Skargą przyswoił literaturze polskiej. Być może, że ta znajomość autora retoryki, choć — jak wynika z informacji zawartej w wyżej wspomnianym przypisie — dotyczyła raczej treści *Dziejów kościelnych*, pozostaje w związku z jakimś powinowactwem konstrukcji *Pieśni*. Może znała poetka także inne dzieła Kwiatkiewicza, o których nie wspomina. A jeśli nie, to i tak techniki poetyckiej musiała się uczyć z jezuickich podręczników retoryki. Propagatorem bowiem poetyki elo-

Omawianie przejawów retoryki epigramatycznej w *Pieśniach* rozpoczyna od kategorii podmiotu lirycznego, który w oparciu o poetykę epigramatu przybiera nieco odmienne oblicze niż podmiot-retor. Podmiot utworów epigramatycznych to poeta-wirtuoz, dobierający słowa, zestawiający je ze sobą na zasadach całkowicie odbiegających od norm powszechnie używanych, to artysta wydobywający nieoczekiwane skojarzenia i związki między nimi zachodzące. Najwyraźniej widać to na metaforycznych operacjach słowno-znaczeniowych. Oto np. zabieg wygrywiający wieloznaczność jednego wyrazu:

Nie, nie zamilknę, pomoc mi gotowa:  
Słowo dla Matki swej użyczy słowa.

II 2/15-16

Poetka, którą przerażają wielkość i wspaniałość Bożej Matki, przerażające jej możliwości artystycznego ich wyrażenia, w ten właśnie sposób określa natchnienie poetyckie, którego może jej udzielić Jezus, Syn Maryi. Dlaczego jednak nie użyła tu określenia: „Syn dla Matki udzieli słowa” (bardziej by tu chyba współgrało), lecz sięgnęła do określenia Janowego<sup>4</sup>. Właśnie to pozornie tautologicznie brzmiące sformułowanie: „Słowo użyczy słowa” — jest tu najbliższe samej twórczości poetyckiej, która operuje słowem jako właściwym jej tworzywem. Stąd wybór takiego nazwania Syna Bożego dowodzi artystycznej pomysłowości poetki, która tym zabiegiem nawiązuje do znanych praktyk elogiarystów. Pełny sens tego zagadkowego wersetu jest zrozumiała tylko dla tych, którzy znają terminologię i symbolikę biblijną.

Inny przykład:

Pan z Tobą! Z Tobą Pan w każdym obrócie,  
Pan z Tobą w duszy, Pan z Tobą w żywocie,  
Pan z Tobą w sercu, Pan z Tobą na łonie,  
Pan z Tobą w żywocie, Pan z Tobą po zgonie.

II 4/1-4

Także w tym konceptystycznie ukształtowanym przykładzie termin „żywot” wykorzystany został w dwóch znaczeniach: pierwszy raz jako „łono”, drugi raz jako okres ludzkiego życia. Oba znaczenia można określić na podstawie wzajemnego odniesienia poszczególnych części wersetu:

---

gium na ziemiach polskich była jezuicka szkoła retoryki, której reforma szkolna Konarskiego wtedy jeszcze nie zdołała obalić. O możliwości korzystania przez Benisławską ze źródeł retoryki jezuickiej świadczyć może fakt, że brat jej męża Konstanty, jezuita, autor dedykacji do *Pieśni* (zob. uwagę na s. 6 *Pieśni*) i pierwszy ich recenzent, był wykładowcą retoryki w Akademii Wileńskiej.

<sup>4</sup> „Na początku było Słowo, a Słowo było u Boga i Bogiem było Słowo” (J 1, 1).

Pan z Tobą w żywocie — Pan z Tobą po zgonie<sup>5</sup>.

Kiedy indziej poetka zestawia wyrazy zawierające jednakowe części znaczeniowe i — jakby wskazując w ten sposób na ich wspólne pole semantyczne — aktywizuje dodatkowe związki skojarzeń tak dobranych wyrazów, na przykład:

Zdrowaś Maryja! Przez Ciebie — o *dziwy*,  
O, wszędzie *dziwy*! — ociec Twój *prawdziwy*,  
Stary nasz Adam, wziął życie jedynie  
W nowym Adamie, Twym *prawdziwym* Synie.

II 2/25-23

Trwoga! Zagrzało *Niebo*! „*Niebogo, niebogo*!  
Którym grzech *smaczny, smaków* onych czuć nie mogą”.

I 6/99-100

Zjawisko podobieństwa brzmieniowego zestawianych w ten sposób wyrazów pełni tu funkcję czynnika wywołującego równoczesność ich znaczeń. Na mocy tego podobieństwa jeden wyraz jak gdyby zostaje obciążony właściwościami znaczeniowymi drugiego wyrazu.

Jeśli poprzednie przykłady wygrywały wieloznaczność jednego wyrazu (słowo, żywot), to ostatnie zestawienie przeciwnie — z bliskiego współbrzmienia kilku wyrazów wydobywają jakieś jedno wspólne, tajemne znaczenie. Zjawiska takie nasuwają pewne skojarzenia ze znacznie późniejszą praktyką poetycką przedstawicieli awangardy krakowskiej<sup>6</sup>. Oto dla przykładu fragment z wiersza T. Peipera pt. *Wyjazd niedzielny*:

Tak; między *rzeką* a *rzeką* i między *rzeczą* a *rzeczą*  
promienie widzę, nie tylko *międzyrzecza*.

Obecność tych zjawisk w poezji Beniślowskiej należy chyba tłumaczyć wpływem baroku lub barokowego manieryzmu. Stamtąd bowiem rodem są te wszystkie „igraszki słowne”, do których nieraz nawiązywały późniejsze kierunki poetyckie, w tym także awangarda krakowska<sup>7</sup>. Oto jeszcze jeden przykład z wiersza J. A. Morsztyna pt. *Boginie*:

Słusznie mówimy, że panny *boginie*,  
Bo *ginie* każdy, kto im się nawinie,  
Kto tedy wpadnie w ręce tychto *bogin*,  
Trudno inaczej: albo *gni*, albo *gin*.

<sup>5</sup> Por. inne przykłady: II 8/43-44.

<sup>6</sup> Por. J. Sławiński. *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*. Warszawa 1965 s. 61.

<sup>7</sup> O powiązaniach artystycznych awangardy krakowskiej z poetyką barokowego manieryzmu pisze Sławiński w cytowanej rozprawie (s. 196), powołując się na wcześniejsze opinie Cz. Zgorzelskiego (*Wspólne drogi dzisiejszej i barokowej poezji*. „Pax” 1934 nr 9) i S. Telegi (*U źródeł współczesnej metafory*. „Zet” 1935 nr 82).

Przytoczone tu przykłady postępowania poety-epigramatyka czy elogiarysty, odnoszące się tylko do warstwy słownej wypowiedzi, w pewnym stopniu charakteryzują kierunek tego postępowania. Poeta-wirtuoz odmiennie od poety-retora, a więc nie drogą długiego wywodu czy przekonywania, lecz za pośrednictwem zwięzłego, konceptystycznego sformułowania myśli i słów, przekazuje swe poetyckie treści.

Jeśli w charakterystyce przekazu poetyckiego o tendencjach oratorskich na plan pierwszy wysuwa się postać nadawcy lub adresata, to w wypowiedzi o tendencjach epigramatycznych przeciwnie — w centrum uwagi znajduje się sam przekaz, słowo poetyckie. Właśnie to tworzywo językowe jest tu najczęściej głównym ośrodkiem artystycznego działania. Jest to działanie obliczone raczej na jakość niż na ilość, działanie koncentrujące się na bardziej przemyślnym i wyszukany sposób konstruowania wypowiedzi, podkreślające jej funkcję poetycką<sup>8</sup>. Okaże się to lepiej w całościowej analizie koncepcji wypowiedzenia epigramatycznego, a więc w analizie środków stylistycznych, składni i słownictwa.

Podmiot tak pojmowanej poezji, przybierający postawę mistrza słowa i kompozycji, jest jako człowiek postacią mało zindywidualizowaną, natomiast pełniej ujawnia się jako tzw. podmiot czynności twórczych. W epigramacie bowiem na pierwszy plan wysuwa się samo wypowiedzenie, jego skoncentrowany ładunek semantyczny, zmuszający czytelnika do głębszej refleksji. Podmiot zaś kryje się jakby za parawanem poetyckiego przekazu. On nie jest najważniejszy, ważny staje się sam tekst, który bardziej niż w innym typie wypowiedzi angażuje czytelnika<sup>9</sup>. Wypada jednak zastrzec się, że *Pieśni* — to nie czysta epigramatyczna poezja, ale to tylko twórczość posługująca się niektórymi, na pewno nie wszystkimi, środkami tej techniki artystycznej. Są bowiem w wierszach Benisławskiej fragmenty, zwłaszcza w księdze drugiej, które przejawiają większe lub mniejsze nasilenie tendencji epigramatycznych. W zasadzie tendencje te krzyżują się z tendencjami oratorskimi, tworząc pewne kontaminacje strukturalne. A zatem analiza przejawów techniki poetyckiej musi uwzględniać ten punkt widzenia.

Przejdźmy więc do charakterystyki wypowiedzi o skłonnościach epigramatyczno-elogiarnych. W przeciwieństwie do wypowiedzi oratorskiej, którą cechuje nastawienie na adresata, wyrażane bardziej uroczyście

<sup>8</sup> Por. R. Jakobson. *Poetyka w świetle językoznawstwa*. „Pamiętnik Literacki” 1960 z. 2 s. 439.

<sup>9</sup> „Rola czytelnika sprowadza się do wnikięcia w przedstawione mu do rozważania zagadki paradoksów i eliptycznych aluzji, przedzierania się przez te rebusowe obrazowania, stawania się niejako drugim obok autora odkrywcą zawartych w nich skarbów tajemnej myśli” (*Otwinowska*, jw. s. 163).

(w postaci apostrofy) lub bardziej zwyczajnie (w słowach-zwrotach do drugiej osoby), wypowiedź epigramatyczna jest w zasadzie nie adresowana, anonimowa, pozbawiona zewnętrznych językowych wyznaczników odniesienia do konkretnego odbiorcy. Nie wynika stąd, że wypowiedź taka jest zupełnie anonimowa, przeciwnie, brak wyraźnego skonkretyzowania adresata pozwala sens takiej wypowiedzi odnosić do znacznie szerszego kręgu odbiorców, niekiedy do ogółu ludzi. Wypowiedź taka nabiera cech uniwersalistycznych, a co za tym idzie, odbiega od założeń wypowiedzi-przemówienia i sprowadza się do formy rozważania, analizy, refleksji.

Nie ulega wątpliwości, że w *Pieśniach* przeważa typ wypowiedzi-przemówienia. Jednak w wielu pieśniach spotkać można fragmenty odpowiadające, jak się wydaje, wyżej sformułowanym cechom wypowiedzi refleksyjnej, przejawiającym powiązania z kompozycją epigramatyczną. A oto przykład:

„Bądź wola Twoja!” — woła słońce nieprzerwanie.  
 Toż woła nieodmiennie księżyc w swej odmianie.  
 „Bądź wola Twoja!” — rota gwiazd i planet woła,  
 „Bądź wola Twoja!” — wołają wszystkie niebios koła.  
 Na Twą wołają i rozkaz czuje Neptun głuchy,  
 Na Twoje zawołanie wiatry wnoszą słuchy.  
 Ogień i ziemia, zgoła wszystkie elementa  
 Jednym głosem wołają: „Bądź wola Twa święta!”  
 Pilnuje naznaczonej sobie ptastwo drogi,  
 Nie odstępuje woli Twojej zwierz czworonogi,  
 Ryby i wszelki żywioł z duchem i bez ducha  
 Twoich patrzy przykazań, *człek jeden nie słucha!*

I 5/21-32

Analityczno-refleksyjny charakter tego fragmentu nie budzi wątpliwości. Potwierdzają to wyraźnie słowa strofy poprzedniej:

Gdzie spojrzę, gdzie się zwrócę, gdzie ucha nadstawię,  
 Zda mi się wszystko moje wyrzucać bezprawie.

Zaimki dzierżawcze — Twoja, Twa — choć występują w każdym wersecie, nie pełnią tu funkcji wyznacznika wyraźnego adresu. Można by mieć jakieś zastrzeżenia co do epigramatyczności tego fragmentu, jeśli się zważy, że rozciąga się aż na trzy zwrotki i jest nagromadzeniem podobnych konstrukcji składniowych i analogicznych stwierdzeń. Krótkość jednak nie zawsze rozumiano w znaczeniu małej rozciągłości utworu. W wypadku elogium, a więc gatunku bliższego poezji religijnej — przez krótkość rozumiano zwartość i pointowość stylu<sup>10</sup>. Jeśli więc mówić

<sup>10</sup> „Nieodłączne właściwości elogium to krótkość nie utworu, lecz stylu i pointa niemal w każdej linijce. Często zaś jeden okres niezależny jest od drugiego,

o epigramatycznych cechach tego fragmentu, to chyba trzeba zacząć właśnie od pointowości, która tu najbardziej rzuca się w oczy. Nie ma wprawdzie pointy we wszystkich wersetach, jak to postulowały przepisy poetyki elogium, ale można się jej dopatrzeć w ostatnim wersecie każdej strofy, w postaci wyraźnego podsumowania różnych wyliczeń:

1. wołają *wszystkie* niebiosa koła
2. *wszystkie* elementa jednym głosem wołają
3. *wszelki* żywioł patrzy Twoich przykazań

Dzięki animizacji i antropomorfizacji świata przyrody postawiła go poetka na wspólnej platformie z żywym człowiekiem: cała przyroda: czuje, pilnuje, nie odstępuje (drogi), patrzy (przykazań), *woła* — człek jeden nie *ślucha*. Choć ten „człek” jest określony dodaną przydawką „jeden”, wiadomo, że należy to rozumieć jako „pars pro toto” i sens tego wywodu odnosić do ogółu ludzi jako gatunku. Taki ma zakres ta refleksja.

W innym wypadku pointowe sformułowanie stoi na początku fragmentu i otwiera długi szereg analogicznie zbudowanych konstrukcji:

Jeszcze się nigdy z ust nabożnych modły  
Do Twych przesłane uszu nie zawiodły!  
Modlił się Wojciech — i rozumu dostał  
Modlił się Bernard — i wymównym został,  
Modlił się Polak — i zbił bisurmany,  
Wzywał Korecki — i spadły kajdany!

II 3/155-160

Cztery strofy, następujące po tej przytoczonej, kontynuują ten sam bądź nieco zmodyfikowany schemat asyndetycznie i paralelnie konstruowanych wyliczeniowych zdań-wersetów, które w sumie stanowią uzasadnienie tezy sformułowanej w początkowej poincie. Fragment nie posiada także wyraźnego adresu, jest więc predestynowany do pełnienia funkcji analitycznych rozważań na temat różnorodnych skutków prawdziwej i szczerzej modlitwy. Skutki te dotyczą wielu aspektów życia ludzkiego, zarówno doczesnego (zdrowie, rozum, pomoc), jak i nadprzyrodzonego (wiara, nadzieja, skrucha). I stąd przydatność takiego schematu konstrukcyjnego w wypowiedzi, która gromadzi sporą ilość wariantów. Oto jeszcze dwa najciekawsze ze sformułowań tego fragmentu:

---

spięty własną pointą [...]. Wszystkie jednak zmierzają do tej samej konkluzji. Pod nazwą pointy rozumie się także pomysłowe i dowcipne zdania oraz niezwykłą grę wyrazów” (tamże s. 154).

Wzywa ostyłość — aż w lodach goreje,  
Modli się rozpacz — aż wieją nadzieje.

II 3/167-168 <sup>11</sup>

Imię własne lub nazwę określającą stan (żeglarz, chromy) zastąpiono tu rzeczownikiem abstrakcyjnym: ostyłość, rozpacz. Dzięki takiemu personifikacyjnemu zabiegowi wydobyty został artystyczny, graniczący z paradoksem, kontrast: ostyłość — w lodach goreje. Tym wysokim stopniem paradoksalnego napięcia między antytetycznymi elementami wyraża poetka potęgę prawdziwej i szczerzej modlitwy. Na uwagę zasługuje także zwięzłość i lakoniczność, z jaką konstruowane są wszystkie zdania. Lakoniczność ta pozwala na to, że jeden werset mieści z zasady po dwa odrębne zdania o wspólnym podmiocie lub orzeczeniu, tak przemyślnie zbudowane, iż sens niektórych możliwy jest do odczytania tylko w oparciu o analogię w budowie całego fragmentu. Wiersz: „Wzywa ostyłość — aż w lodach goreje”, choć pozornie zawiera w sobie całość treściową — wyrwany z kontekstu staje się niezrozumiały. Na tym m. in. polega owa matematyczno-zagadkowa, wciągająca i zmuszająca do wysiłku myślowego samego czytelnika — konstrukcja epigramatyczna wypowiedzi.

Bardzo często wypowiedź w *Pieśniach*, zwłaszcza w drugiej księdze, przybiera kształt kompozycji złożonej z krótszego lub dłuższego szeregu analogicznie zbudowanych, jakby nanizanych wersetów-linijek. Poszczególne wersety cechuje pewna autonomia kompozycyjno-znaczeniowa, która swe dopełnienie znajduje jednak dopiero w kompozycji całości:

Zdrowaś Maryja! W Poczęciu się — z dziątek,  
W Poczęciu Syna — najczyściejsza z matek,  
Przy Rodzeniu się — pierworodna Święta,  
Przy Porodzeniu — Świętość nieobjęta!

Przy Zwiastowaniu — w pochwałach najniższa,  
Przy Nawiedzeniu — w pokorze najwyższa,  
Przy Oczyszczeniu — posłuszeństwa wzorze,  
Przy Wniebowzięciu — samych nieb Honorze.

II 2/121-127

Ten litanijno-enumeracyjny fragment jako całość ma za cel wyrazić pochwałę Maryi. Poszczególne wersety przywołujące kolejno najważniej-

<sup>11</sup> Słownictwo lodów, upalów, ogni, zimna, słodczy, goryczy — częste jest w poezji barokowej (por. wiersz K. Miaskowskiego *W dzień świąteczny do Ducha Świętego*, Sz. Szymonowica *Tren świętej Maryjej Magdaleny*), np. wiersz Miaskowskiego:

O Duchu, słodka twych pociecho, Święty,  
W jęczym ogniu znacznie dziś przyjęty,  
Przybądź a rozpuść w zimnych sercach lody  
Twadre do zgody.



sze momenty z życia Matki Bożej, dokonują specyfikacji tej pochwały na poszczególne etapy posłannictwa Maryi. Kompozycją rządzi idealny paralelizm składniowo-metryczny, sygnalizowany anaforą, a w budowie zdań — konsekwentne stosowanie elipsy orzeczenia. Przemyślnej budowie służą także inne układy oparte na analogii znaczenia, na przykład:

W Poczęciu się — przy Rodzeniu się  
W Poczęciu Syna — przy Porodzeniu

lub na przeciwstawieniu:

W pochwałach najniższa  
W pokorze najwyższa.

Fragment charakteryzuje się także wielką liczbą spółbrzmień, które występując z dość dużą regularnością na miejscach pozaklauzulowych, tworzą jak gdyby wewnętrzne rymowanie, wyraźnie podkreślające paralelizm składniowo-metryczny i znaczeniowy, na przykład:

Zdrowaś Maryja! W Po częciu się — z dziełek,  
W Poczęciu Syna — naj czyście jsza z matak,

Przy Rodzeniu się — pierworodna Święta  
Przy Po rodzeniu — Świętość nieobjęta!

Przy	Zwiastowa	niu	— w	po	chwałach	najniższa
Przy	Nawiedze	niu	— w	po	korze	najwyższa
Przy	Oczyszcze	niu	—	po	słuszeństwa wz	orze,
Przy	Wniebowzięc	iu	—	samych nieb	Hun	orze,

Różnych efektów fonicznych, właściwych także technice elogiarnej, jest w *Pieśniach* — zwłaszcza w drugiej księdze — dość dużo<sup>12</sup>. Pełnią też różne funkcje. Oto fragment wyrażający podziw dla Matki Bożej, w którym wśród wielu uzgodnień na uwagę zasługuje najczęściej powtarzająca się grupa zgłoskowa, będąca częstką wyrazu „piękna”, na przykład:

Tys Tak nadobna, tak piękna Panieńka --bna, -kna, nka  
Jak o błyskotna w poranku jutrzeńka, --tna, -nku, nka  
Jak piękny księżyc w pełnym kołowrocie, --kny, -lny  
Jak okazałe słońce w jednym złocie -dny

II 3/5-8

Spółbrzmienia, mimo nieraz wyraźnych tendencji do ujednoczenia toku wypowiedzi, w większości nie służą w wierszach takiej rytmizacji

<sup>12</sup> Por. Otwinowska, jw. s. 168.

tekstu, która stwarzałaby lepsze możliwości dla śpiewu. Uzgodnienia dźwiękowe padają często poza miejscami akcentowanymi lub przebiegają wzdłuż linii poziomej wersetu i stąd pełnią raczej inne niż uspiwniające funkcje.

W takie struktury, oparte na zestawieniu analogicznie zbudowanych i anaforą rozpoczynanych zdań-wersetów, tworzących tzw. ciągi lub katalogi porównań, wyrażań metaforycznych, sentencji i epitetów — obfituje księga II *Pieśni*. Oto np. ciąg samych „dostojnych” epitetów:

O, błogosławion Król królów, Król chwały!  
 Król wszystkich wieków, Monarcha wspaniały!  
 Sędzia straszliwy, Mocarz niezrównany,  
 Pan wielki bardzo, Pan nad wszystkie pany!

II 6/69-72

Albo dla odmiany szereg sentencji:

Jezus, któremu służyć — godność wszelka,  
 Jezus, którego kochać świętość wielka,  
 Jezus, za którym iść jest pierwszą chwałą,  
 A dójść Jezusa szczęśliwością całą.

II 6/17-20<sup>13</sup>

Konstrukcje takie przypominają praktykę poezji manierystycznej, a jej przykładów można się doszukać w twórczości J. A. Morsztyna (*O sobie, Do galerników*)<sup>14</sup> lub u D. Naborowskiego (*Do Anny*). Spośród poetów współczesnych Beniślawskiej jeszcze Naruszewicz skorzysta z tego zabiegu w parafrazie Gentil-Bernarda *Nic nadto*.

Wypowiedź o tendencjach epigramatycznych niekoniecznie przybierać musi wyłącznie schematyczne kształty tzw. „konstrukcji puntycznych”. Także kompozycja oratorska może posługiwać się niektórymi środkami, właściwymi dla poezji epigramatycznej. W *Pieśniach*, w których różne tendecje retoryczne przenikają się wzajemnie i krzyżują w jednych i tych samych fragmentach, wypadki takie nie należą do rzadkości. Oto przykład wypowiedzi łączącej obie techniki:

O, błogosławion Pan z Pana, Bóg z Boga,  
 Z Słowa niemówle, a sługa Pan z Pana!  
 Bóg z Boga czlekiem w grzesznika postaci,  
 Twórca stworzeniem, Bratem grzesznych braci!  
 Lew silny czartu z pokolenia Judy,

<sup>13</sup> Por. inne pointowe rozwiązania i katalogi: II 2/129-136; 137-140; 141-144.

<sup>14</sup> Por. Was wspólne słońce, mnie własny jad grzeje,  
 Was pręt od grzbieta, mnie z serca zacina,  
 Was nogi łańcuch, a mnie szyję spina,  
 Wam ręka tylko, a mnie dusza mdleje.

(J. A. Morsztyn. *Wybór poezji*. Warszawa 1963 s. 125).

Lew straszny wszystkim — o cudo nad cudy! —  
 W szopie przy bydle mieni się w Baranka!  
 Nie darmo-ś, Panno, podślała mu sianka!

Ten, który dzielnej wszechmocności ręką  
 Odlewał gwiazdy, planety z jutrzeńką,  
 Zbudował niebo z podniebnym budynkiem —  
 Podłym stolarza rzemieślnika Synkiem!

Dla nas, ach, dla nas ta wszystka wyprawa!  
 Słowo zamilkło! Pan się sługą stawa,  
 Lew się Barankiem na grzechów zgładzenie,  
 Z Boga Bóg człkiem na świata zbawienie!

II 6/89-104

Wypowiedź rozpoczyna się apostrofą: „O, Błogosławion Pan z Pana”. Apostrofa podtrzymana jest jeszcze w trzeciej strofie peryfrazą zaczynającą się od słów: „Ten, który [...]”. Te zewnętrzne wyznaczniki adresu, choć tak bardzo kształtem zbliżone do właściwych apostrof, różnią się jednak od nich tym, że nie zawierają bezpośredniego zwrotu przywołującego odbiorcę, gdyż mówią o nim w trzeciej osobie: Pan z Pana, Ten, który. Ale są jeszcze inne elementy stylu oratorskiego w tym fragmencie, jak np. szeroko rozbudowana peryfraza, spokojna i uroczysta składnia oraz inwersje trzeciej strofy: dzielnej wszechmocności ręką, podłym stolarza rzemieślnika synkiem. W tej strofie jednak rzuca się w oczy wyraźny kontrast i pointowość w konstrukcji. Kontrast znaczeniowy między trzema wersetami i pointą ostatniego wersetu został tu podkreślony zarówno w konstrukcji, jak również w nagłym skróceniu linii wątku lirycznego w ostatnim wersecie oraz w barwie stylistycznej słownictwa. Słownictwo bowiem i zwroty trzech pierwszych wersetów odpowiadają powadze i dostojności składni: wszechmocności ręką, gwiazdy odlewał, niebo zbudował. Werset czwarty zawiera tylko cztery wyrazy, z których dwa są potocznym określeniem zawodu, wyrażenie „podły” — ma niedwuznaczną ujemną barwę stylistyczną, zaś zdrobnienie (choć pisane z dużej litery) „Synkiem” — pełni tu także funkcję deprecjonującą. W ten poetycki sposób została ukazana różnica sytuacji Boga w chwili stwarzania świata i po Wcieleniu. Bóg-Stwórca i Bóg-Człowiek oraz wielkość tajemnicy aktu Wcielenia — oto myśli tej strofy, a także pozostałych zwrotek, które tę samą prawdę wyrażają, jednak w odmiennym nieco, bo w ściśle epigramatycznym stylu, mianowicie za pomocą antytetycznych i paradoksalnych zestawień, na przykład:

Z Słowa niemówię  
 Pan z Pana sługą

Bóg z Boga człkiem (i to w grzesznika postaci)  
 Twórca stworzeniem (bratem grzesznych braci).

Eliptyczność tych paradoksalnych zestawień wyklucza możliwość ich metaforycznego rozumienia i dobitnie akcentuje tożsamość znaczeniową tych diametralnie przeciwstawnych członów. W drugiej strofie dla tej samej funkcji wyrażenia wielkości tajemnicy Wcielenia posłużyła się poetka dwiema figurami biblijnymi, będącymi symbolicznym wyobrażeniem Chrystusa: lwem i barankiem. Nie wystarczy podkreślić tu, i tak już oczywistej, naturalnej płaszczyzny kontrastowej tych dwojga zwierząt. O wiele głębszy sens ma ta antyteza na płaszczyźnie figur starotestamentowych, na płaszczyźnie ich symboliki. Dlatego pełnia bogactwa artystycznego, zawarta w tej strofie, stoi otworem tylko dla „wtajemniczonych” w rozumienie symboliki powyższych znaków. Strofa druga zawiera także charakterystyczny dla elogiów konceptyzm, wyrażający się w tym niespodziewanym przejściu z płaszczyzny metaforyczno-symbolicznej do naiwnego realizmu:

Lew [...] z pokolenia Judy  
W szopie przy bydle mieni się w Baranka!  
Nie darmo-ś, Panno, podślała mu sianka.

Podkreślić należy charakterystyczne skoncentrowanie bogactwa treści myślowych i znaczeniowych w lakonicznych zestawieniach tego fragmentu. Oto, w jak prosty i zwięzły sposób określiła Beniśławska fakt Wcielenia w ostatniej strofie fragmentu:

Słowo zamilkło! (Pan się sługą stawa).

Dalsze określenia powtarzają tę samą myśl, rozwiązując niejako uprzednio sformułowane koncepty. Fragment ten, ponieważ odnosi się do faktu Wcielenia Syna Bożego, ma wiele wspólnego z pierwszą częścią (dwie zwrotki) dobrze znanej kolędy F. Karpińskiego *Bóg się rodzi*. Związek ten nie tylko zawiera się we wspólnej tematyce i motywach, ale także w technice poetyckiej obu fragmentów. Właśnie w konstrukcji tych dwóch zwrotek kolędy Karpińskiego dopatruje się Otwinowska wpływu twórczości elogiarnej na poezję religijną, wpływu, który jej zdaniem sięgał jeszcze drugiej połowy XVIII wieku<sup>15</sup>.

Cechą wspólną przytaczanych dotychczas odmian wypowiedzi epigramatyczno-elogiarnej jest ich pozorną statyczność. Wypowiedzi te stanowią rodzaj narracji procesu myślowego, jak to określa Otwinowska — prowadzącej poprzez różnorakie zabiegi formalne ku jego unaocznieniu i konkluzji. Jest to bowiem poszukiwanie i odkrywanie najgłębszego — jedyne go sensu danej w oszczędnym opisie sytuacji, myśli, powiedzenia, nazwy<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Jw. s. 181.

<sup>16</sup> Tamże s. 180.

Odmianą od dotychczas analizowanych właściwością wypowiedzi elogiarniej są przytoczenia w formie cytatów z Pisma świętego. Otwinowska dopatruje się w cytowaniu Biblii jego dość istotnego wpływu na ukształtowanie się gatunku poezji elogiarniej<sup>17</sup>. Elogia korzystały z tekstów kanonicznych w postaci dosłownych cytatów lub trawestacji wkomponowanych w wersety, które wyróżniano graficznie przez użycie odmiennej czcionki. Dość liczne w *Pieśniach* cytaty z Pisma św. są jednak zróżnicowane w swej konstrukcji. Niektóre z nich pełnią rzeczywiście funkcje przytoczeń i mogą odpowiadać stylowi elogiarnemu. Od tekstu wiodącego wyróżniane bywają zwykle dwukropkiem lub cudzysłowem. Na przykład:

O zawsze Panno! O Tobie, o Tobie  
Rzekł Izajasz w proroka osobie:  
„Dziewica pocnie i porodzi syna  
Emanuelem nazwie się Dziecina”<sup>18</sup>.

II 8/61-65

Błogosławionaś, przez którą narody  
Jednym wołają głosem pełne zgody:  
„Błogosławiony, który w Imię Pana  
Przyszęd! Hosanna! hosanna! hosanna!”<sup>19</sup>

II 5/25-28

Jednak większość cytatów wkomponowana jest w tekst tak przemyślnie, że tworzą one jakby namiastkę dialogu.

Podsumujmy. U podstaw koncepcji wypowiedzi typu epigramatycznego czy elogiarnego, wypowiedzi o charakterze religijnym, leży dążność do analizy, refleksji, zgłębiania prawdy. W konstrukcji zewnętrznej wyraża się to w postaci przemyślnie zbudowanych fragmentów niektórych pieśni, w postaci dłuższych czy krótszych „ciągów” lub „katalogów”, w których samodzielność poszczególnych linijek-wersetów formalnie całkowicie autonomicznych, scala nadrzędna myśl fragmentu. Wreszcie — także w postaci zbliżonej do wypowiedzi oratorskiej, ale wewnątrz zawierającej różne elementy stylu epigramatycznego. Tak konstruowana wypowiedź służy rozważaniu tajemnic wiary chrześcijańskiej, takich jak Wcielenie, narodzenie i śmierć Chrystusa, niezwykle wyniesienie Maryi, służy do wyrażania antynomii Boga i człowieka, dobra i zła itp.

Przechodząc do analizy stylu wypowiedzi o charakterze epigramatycznym z góry trzeba zauważyć, że posługuje się ona wielu wspólnymi z wypowiedzią oratorską czynnikami. Na pewno wspólne będą tu takie figury

<sup>17</sup> Tamże s. 170 n.

<sup>18</sup> „Oto Panna pocnie i porodzi syna i nazwą imię jego Emmanuel” (Iz 7, 14).

<sup>19</sup> „Rzesze, które wyprzedzały, które postępowały za Nim, wołały mówiąc: Hosanna Synowi Dawidowemu, błogosławiony, który przybywa w Imię Pańskie, Hosanna na wysokościach” (Mt 21, 9).

jak wyliczenie, takie czynniki obrazowego kształtowania wypowiedzi, jak porównanie, metafora itp. W czym więc upatrywać różnicy między jedną i drugą płaszczyzną ich użycia? Na pewno generalną cechą tych środków zarówno w wydaniu epigramatycznym, jak i w całej koncepcji tego rodzaju wypowiedzi będzie — zwięzłość, lapidarność, konceptyzm. Będą to zatem wyliczenia, porównania, metafory innego typu niż te, którymi posługuje się wypowiedź oratorska. Z zasobu środków wykluczyć jednak trzeba obecność takich figur, jak apostrofa, peryfrazy czy pytanie retoryczne, które chyba wyłącznie należą do wypowiedzi o charakterze oratorskim.

W elogiarnych konstrukcjach pieśni znajdziemy także sporo wyliczeń. Różnią się one od oratorskich nagromadzeń tym, że ich elementy składowe są krótkie, jednowyrazowe, zestawiane bezspójnikowo<sup>20</sup>. Oto przykłady:

Błogosławione z Dzieciny Twej drogiej  
Oczy i uszy, ręce, język, nogi,  
Myśl, serce, zmysły, owo zgoła cała  
Błogosławionaś i z duszy, i z ciała!

II 5/109-112

Pan z Tobą, kiedy-ć Syn równym zwyczajem  
Twarz, oczy, usta ocałował wzajem!

II 4/107-108

Poetce nie wystarcza powiedzieć: „Błogosławionaś zgoła cała”, ale w sposób konceptystyczny wylicza najpierw wszystkie części ciała ludzkiego, by w zakończeniu dopiero stwierdzić bardziej sumująco: „Błogosławionaś i z duszy i z ciała”. Podobną techniką pisał w okresie baroku pochwałę Boga W. Potocki (*Boże nieogarniony*)<sup>21</sup>, a J. A. Morsztyn — swe erotyki.

Wyliczeniem synonimicznych określeń oddaje poetka piękność Maryi:

Zdrowaś Maryja, wdzięków wszystkich zbiorze,  
Państwo, fortuna, sławo, czci, honorze,  
Pociecho, smaku, rozkoszy, słodczy,  
I wszystko wszystkim! Któż wszystko wyliczy?

II 2/117-120

Innym razem, gdy chce wyrazić wielość kar, także nie uczyni tego za pomocą jednej przydawki, lecz sygnie całą garścią plag, które grożą człowiekowi za sprzeniewierzenie się prawu Bożemu:

<sup>20</sup> Wyliczenie uważa Otwinowska za jeden ze środków techniki elogiarniej. Cytuje nawet odpowiednie przykłady z J. A. Morsztyna (jw. s. 178).

<sup>21</sup> „Dusza, ciało, zmysł, żywot, zdrowie, serce, siły, Usta, język, pióro me będą cię sławiły” (cyt. za *Antologią polskiej modlitwy poetyckiej*. Opr. A. Jastrzębski, A. Podsiad. Warszawa 1966 s. 242).



król na tronie”, drugie zaś jest typowo intencjonalne: „jak pojęcie w myśli”, trzecie — „jak w przyjaciela przyjaciel osobie”, choć wyraźnie nie sprecyzowane, należy chyba rozumieć jak poprzednie, a więc także jako odniesienie wewnętrzne, duchowe. Najdziwniejszym z tych trzech wydaje się być to: jak król na tronie, z którego wynika, że tronem jest Maryja, a królem Chrystus. Zestawienie to może się wydawać bardzo banalne, gdyż zakłada pewien konceptystyczny stosunek odniesienia Maryi do Jezusa. Niezwykłość drugiego przykładu tkwi w jego kompozycji, a konkretnie w owym łączeniu i rozdzielaniu podwójnych wyznaczników porównania: tak — tyle, jak — ile<sup>24</sup>.

W kompozycji porównania może występować równocześnie przeciwstawienie, gradacja i pointowe rozwiązanie. Na przykład:

Job był cierpliwy, aleś Ty cierpliwsza,  
Abraham wierny, lecz Twa wiara żywsza,  
I inni święci dość świętymi byli,  
Lecz Twój początek, gdzie inni kończyli.

II 7/61-64

Efekt gradacji osiąga poetka także za pomocą kilkakrotnego powtórzenia stopniującego układu porównań:

Więcej Cię kocham niż z ludźmi krąg ziemi,  
Więcej Cię kocham niż Niebo z Świętymi,  
Więcej Cię kocham — wyjąwszy Cię, Boże, —  
Więcej niż wszystko, niż rzecz język może!

II 3/225-228

Są wreszcie zestawienia, co do których nie wiadomo, czy uważać je za porównania czy już za metafory. Nie mają bowiem żadnych gramatycznych wyznaczników odniesienia. Konstruowane są na zasadzie przeciwstawnych lub paradoksalnych układów:

Jezus przy piersiach Matki — chleb w łaknieniu,  
Chleb ów prawdziwy, źródło żywy w pragnieniu,  
Jezus w czas różny — płaczące wesele,  
Jezus w Ogrójcu — radość smutna wiele!  
Miłość zhydżona — Jezus u Judasza,  
Szczerość zhańbiona — Jezus u Kajfasza,  
Mądrość wysmiana — Jezus u Heroda!  
U wszystkich buntem — Jezus wszystkich zgoda.

II 6/122-125 i 133-136

Do większości z tych katalogowych zestawień wystarczyłoby dodać wyróżnik gramatyczny „jak”, by uzyskać pełne porównania. Być może funkcję tę spełnia myślnik. Taki jednak sposób porównywania wskazuje

<sup>24</sup> Por. Inne przykłady: II 8/96-100; II 5/40-44.



na tendencję utożsamiającą człony porównywane, tendencję zbliżającą porównanie do metafory. Przypatrzmy się jednej części tych zestawień, części przywołującej niektóre autentyczne wydarzenia z życia Chrystusa. Chronologiczny ich układ, będący tu zasadą rozwoju wątku lirycznego, realizuje jeden nurt historycznego opowiadania o życiu Boga-Człowieka. Ale nurt ten nie jest samoistny. Stanowi on tylko pretekst dla konceptystycznych sformułowań drugiej części wersetów, które za pomocą oksymoronicznych zestawień takich, jak: chleb w łaknieniu, płacziwe wesele itp., lub personifikacji, kontrastów i paradoksów — próbują określić niezwykłość sytuacji, w jakich znalazł się Bóg i Człowiek zarazem<sup>25</sup>. Wynikiem tych operacji, u podstaw których leży zjawisko nakładania się dwóch płaszczyzn: naturalnej i nadprzyrodzonej, jest szczegółowe rozprawadanie na konkretne momenty z życia Chrystusa — owego generalnego i tajemniczego wydarzenia, jakim był fakt Wcielenia Syna Bożego. To niezwykle złączenie bóstwa z człowieczeństwem oddaje poetka za pośrednictwem oksymoronicznych i paradoksalnych zestawień, które realizowane na kanwie narracyjnego przywoływania autentycznych wydarzeń z życia Jezusa, zmuszają czytelnika do refleksji. Do refleksji nad niewyraźnością tych sytuacji — stąd owa dziwność i konceptystyczność niektórych zestawień, na przykład:

Jezus w pieluchach — Samson skrępowany,  
Jezus przy żłobie — w nędzy Pan nad pany.

II 6/111-112

Cechy bliższe metaforze mają chyba tego typu lakoniczne wypowiedzenia:

Toniesz — On portem, bładzisz — On jest drogą,  
Wierzysz — On prawdą, giniesz — On wspomogą,  
Pracujesz — płaca, wojujesz — korona,  
Zawod wybiegasz — metą wyznaczoną.

II 6/57-60

Zwięzłość i eliptyczność sformułowań pozwala na większe ich nagromadzenie. I tym różni się ta konstrukcja od rozległej metafory-alegorii, właściwej wypowiedzi retorycznej o charakterze oratorskim. W obecnym wypadku — jedna strofa zawiera cały szereg metaforycznych zestawień, obejmujących szeroki zakres różnych sytuacji życiowych. Niekiedy metafora przybiera wyolbrzymione, konceptystyczne kształty i znaczenie. Na przykład:

<sup>25</sup> Zjawisko to tak określa Otwinowska (jw. s. 162): „Elogia religijne kierują również uwagę na postaci ewangeliczne, więcej w nich jednak mistycznej refleksji niż historycznej narracji, zdumiewa bardziej psychologia świętości i paradoksalność Bożych tajemnic niż wielkość czynów ludzkich czy niezwykłość historycznych wydarzeń”.

Tyś to jest górą u Proroka, ona,  
 Na kark gór wszystkich najwyższych wsadzoną,  
 W którą wszedł olbrzym, wyższy jeszcze Ciebie,  
 Mieszcząc się w Tobie, co nie mieści w niebie <sup>26</sup>.

II 3/101-104

albo cały szereg podobnych:

Tyś Niebem wielkim w niebios Stworzyciela,  
 Tyś karmicielką wszystkich Karmiciela,  
 Tyś ogarnieniem, o Matko prawdziwa,  
 Tego, co wszystko sobą ogarnywa!

II 2/113-116

Wśród tych metaforycznych wyrażeń przeważają sformułowania o szczególnym walorze intelektualnym, refleksyjnym. A jeśli nawet pojawi się metafora o charakterze wizualnym, jak na przykład:

Więcej Przedwieczne *Słońce* kocha, więcej  
 Pełny swój *Księżyc* niż gwiazd sto tysięcy.

II 5/67-68

to i tak ważniejsze jest jej znaczenie symboliczne, tj. zależności łączące te dwa zjawiska, niż realistyczny ich obraz. *Słońce* oznacza tu Boga, a *Księżyc* Maryję.

Jak można było zauważyć, co podkreślano w poszczególnych analizach, kompozycją wypowiedzi o charakterze elogiarno-epigramatycznym rządzi najczęściej zasada analogii, kontrastu lub paradoksu. W pewnych tekstach wyróżnia się jedna, w innych druga, w niektórych zaś występują równocześnie dwie, a może i trzy zasady łącznie. Analogie obserwowaliśmy już nieraz w postaci paralelnie zbudowanych strof, wersetów, zdań lub mniejszych elementów. Układów takich, zwanych katalogami, najwięcej jest w pieśniach księgi II, a więc w utworach przejawiających najwyraźniej tendencje elogiarno-epigramatyczne. Analogiczne układy zdań i wersetów sięgają swym pochodzeniem właśnie konstrukcji napisu, epitafium. Monotonię, jaka powstaje w wyniku częstszego stosowania paralelnych układów w dłuższych fragmentach poetyckich, autorzy neutralizują za pomocą przestawnego szyku poszczególnych członów, chiazmu. Z metody tej korzysta także dość często Beniśławska, na przykład:

*By* nas nakarmił, chleb łąknie prawdziwy  
*By* nas napoił, zdroj pragnie, zdroj żywy!  
 Wesele płacze, *by* płacz się hamował,  
 Radość się smuci, *by* smutek radował!

II 6/125-128

<sup>26</sup> Por. „I będzie w ostateczne dni przygotowana góra domu Pańskiego na wierzchu gór, i wywyższy się nad pagórki, a popłyną do niej wszystkie narody” (Iz 2, 2). Powiązanie tych słów z Matką Najśw. jest modyfikacją poetki (*Pieśni* s. 90).

Chiazmowo ułożone bywają wersety, całe strofy (por. II 6/117-120, 133-136) lub zdania, na przykład:

*Bez Twej woli żadnemu głowa nie zaboli,  
Włosek lichy nie spadnie z głowy bez Twej woli.  
Bez Twej woli mach chybny nieprzyjazny szabli,  
Nie straszni bez Twej woli z piekieł wszyscy diabli.*

I 2/97-100

Z paralelizmem w parze idzie zwykle anafora. Anaforycznie konstruowana wypowiedź w *Pieśniach* bardzo często pozostaje także w jakimś związku z elogiarnym stylem poezji polskiego baroku, z jej katalogowym sposobem układania wypowiedzi. Anafora nie tylko cechuje paralelizm, ale może także spełniać samodzielne funkcje. Liczne w *Pieśniach* odmiany anafory pełnią w nich różne zadania artystyczne<sup>27</sup>. Nie wszystkie będą nas tu jednak interesowały. Są w utworach Benisławskiej anafory w szczególny sposób eksponujące wybrane słowa o znaczeniu dla utworów zasadniczym, jak np.: Bóg (I 4/245-252), Jezus (II 6/17-24), Maryja (II 8/25-28), Anioł (II 5/86-88). Na przykład:

*Boga, bez którego by niebo piekłem było,  
Boga, z którym by piekło w niebo się zmieniło,  
Boga, który sam tylko jeden bez wątpienia  
Istnym błogosławieństwem wszelkiego stworzenia.*

I 4/249-252

Takie regularne wypunktowanie na początku kilku pod rząd wersetów imion Boga, Maryi, Jezusa wskazuje, że poetce chodziło w tym wypadku o wyraźne ich zaakcentowanie. Fragmenty te, podobnie jak wiele innych, stanowią przykład wykorzystania anafory do rozwoju wątku lirycznego. Zabieg to dość częsty u Benisławskiej, obejmujący mniejsze lub większe fragmenty, a nawet całe pieśni, jak np. pieśń *Błogosławionaś* (księga II). Niekiedy anafora zdaje się pełni funkcję mniej odpowiedzialną, funkcję swoiście „onomatopieczną”, np. anaforyczne powtórzenie czasownika „otwórz mi” przywodzi na myśl częstotliwe, uparte pukanie do drzwi. Na przykład:

*Otwórz mi, otwórz, o moja Siostrzyco!  
Otwórz mi, otwórz, moja gołębico!  
Otwórz mi, proszę, przyjaciółko Ciebie!  
Niepokalana, przyjm, wpuść mię do siebie.*

II 5/49-52

Choć w anaforze zwykła użytkować poetka wszystkie części mowy, niewiele jest takich anafor, które byłyby nosicielkami określonych rodzajów

<sup>27</sup> Por. M. Dłuska. *Anafora*. W: *Poetyka*. T. 2. Warszawa 1966 s. 133-162.

uczuć. Wyrazy takie, jak powtarzany w pieśni piątej (księga I, wiersze 80-93) przymiotnik „szczęśliwy”, należą do rzadkości. Znamienny jest dla Benisławskiej ten niedobór anafor o charakterze emocjonalnym, anafor właściwych liryce intymnej, pieśniowej<sup>28</sup>. Przeważającą większość stanowią słowa wchodzące w związki składniowe: czasowniki (por. II 5/49-52; II 6/40-42, 57-60), przymiotniki w stopniu wyższym służące do porównywania (por. II 5/137-145), przysłówki w tej samej funkcji (por. I 2/41-46; II 3/225-228), a szczególnie słowa wyznaczające pewne stosunki składniowe: spójniki, przyimki, zaimki, a także wykrzykniki. Dla zilustrowania — przykład anafory czasownikowej z tzw. „verbum dicendi” otwierającym zdanie dopełnieniowe:

Przyjdź Królestwo Twoje! Ach, cóż w onej dobie,  
Gdy przed tronem Twym stanę, powiem, Boże, Tobie?  
*Powiem*, że w miłosierdziu Tyś nader bogaty,  
*Powiem*, żem z mych niegodna zasług takiej płaty.

I 4/169-172

Jeszcze trzy następne strofy rozpoczynają się tym samym słowem, kształtując wypowiedź na wzór okresu retorycznego.

Dzięki przeróżnym kombinacjom, przesunięciom i rozmieszczeniom w strofach elementów powtarzalnych, dzięki odmiennym sposobom kształtowania członów postanaforycznych — anafora, choć bardzo częsta w *Pieśniach*, nie powoduje wrażenia nużącej monotonii. Niektóre fragmenty stanowią prawdziwie mistrzowskie próbki ukształtowania wypowiedzi i konstrukcji stroficznej lub całego fragmentu wiersza, jak np. takie wykorzystanie anaforycznego przymiotnika w funkcji porównawczej:

*Droższa* tam każda ozdobka zapewne,  
*Niż* włoskich Padów piaski złotolewne,  
*Niż* Hebry trackie, Gangesy indyjskie,  
*Hiszpańskie* Tagi, *Paktole* azyjskie!  
*Droższa nad* szafir na truciznę czuły,  
*Nad* uryjańskie perły, karbunkuły,  
*Nad* dyjamenty i których nie mienię  
*Droższa nad* wszystkie najdroższe kamienie.

II 5/137-148

Motywy i wyliczenia tego fragmentu przypominają wiersze J. A. Morzytna (np. *O sobie*).

W trakcie analiz zwracano też uwagę na różne układy kontrastowe. Kontrast różnicował niekiedy dłuższy fragment i małą pointę, roz-

<sup>28</sup> Por. Cz. Zgorzelski. *Naruszewicz—poeta*. „Roczniki Humanistyczne” R. 4:1953 (wyd. 1955) z. 1 s. 133.

dzielał na przeciwstawne części wersety, zdania lub strofy, a nawet pojęcia. Przebiegał w wierszu linią poziomą lub pionową, zachodził zarówno w tematyce, jak i w kompozycji. Oto jeszcze kilka przykładów:

Pan z Tobą, w Tobie, Pan jeszcze z Ciebie!  
Ten Pan, co Panem na ziemi i niebie,  
Ten Pan, co wszystko z nicstwa wywodzi,  
Z Ciebie w betlejemskiej stajence się rodzi.

II 4/49-52

W tej strofie kontrast zachodzi między ostatnim wersem a dwoma poprzednimi, jest w zasadzie kontrastem tematycznym, częściowo tylko podkreślony w kompozycji przez odmienną budowę ostatniego wersetu. Jego linia podziału przebiega pionowo.

A oto inny układ kontrastujący, układ poziomy:

Jeśli kto ślepy — Jezus oświeceniem,  
Jeśli kto słaby — Jezus umocnieniem,  
Jeśli kto pragnie — Jezus źródłem żywym,  
Jeśli kto łaknie — jest chlebem prawdziwym.

II 6/29-32

Kontrastują z sobą symetryczne części każdego wersetu, a linia podziału przebiega dokładnie przez pauzę średniówkową.

Kontrast to jednak nie tylko sprawa kompozycji, układów, sprawa rozwoju wątku lirycznego. W dalszej konsekwencji to środek artystyczny o znacznie ważniejszej funkcji, za pomocą którego poeta oddaje niewytłumaczalne antynomie doczesności i nadprzyrodzoności, nieba i ziemi:

[...] *Tu* (na ziemi) wszystko w nieładzie,  
A *tam* (w niebie) wszystko w porządku przy większej gromadzie.  
*Tu* ujada człek czleka, za grosz chodzą w czuby,  
*Tam* ni zwada, ni chciwość, wszędzie pokój luby.

I 4/53-56

lub wewnętrzne sprzeczności człowieka:

Zewsząd niebezpieczeństwo i trwoga niemała:  
*Tam* z ponętami świata, *tu* z podniętą ciałą.

I 9/27-28

a nawet tajemnicę Bożego działania określa się przez użycie antytez:

Ojczy nasz! Bo choć ręka Twa nas dobrze *otnie*,  
Potem nas po ojcowsku *głaszczesz* postokrotnie.  
Ojczy nasz! Ojczy wszędzie, Ojczy w każdej dobie:  
W *ródze* i *połaskaniu*, w *zdrowiu* i *chorobie*.

I 2/161-162 i 165-166

Nie sposób cytować wszystkie przykłady kontrastów. Z przytoczonych fragmentów wylania się główna funkcja stosowania tego środka, znanego od dawna w retoryce, środka używanego już w poezji psalmicznej, znanego w religijnym piśmiennictwie mistycznym. Za pomocą przeciwieństw i sprzeczności twórczość religijna najczęściej próbowała wyrażać tajemnice Boga, nadprzyrodzoności, istotę ludzkiego wnętrza. Technika kontrastu najlepiej przystaje do takich zadań, stwarza pozory oddawania istoty rzeczy, sedna niezbadanych spraw<sup>29</sup>.

Tym samym celom służył paradoks, który z natury swej nie jest niczym innym, jak próbą zjednoczenia przeciwieństw, połączenia skrajnych sprzeczności<sup>30</sup>. Jak w kontraście — zaskoczeniem zmuszającym do refleksji czytelnika staje się drastyczne zarysowanie przeciwieństw, tak w paradoksie — niespotykane ich stowarzyszenie. Zabiegi te stwarzają podstawę do ewokacji nieokreślonych związków, jakie zaczynają funkcjonować między skontrastowanymi elementami lub paradoksalnie zjednoczonymi przeciwieństwami. Związki te wyrażają zarazem jakieś wartości semantyczne i emocjonalne. Ich nieokreśloność, wynikająca z niespotykanego, wyjątkowego stowarzyszenia, bliska jakiejś tajemniczości, może najlepiej spełniać funkcję określania stanów i spraw nadzmysłowych. I tym trzeba chyba tłumaczyć częstotliwość ich występowania w twórczości religijnej i mistycznej, a więc w twórczości, w której wyrażanie tego, co niewyraźalne jest problemem, o który rozbijają się zwyczajne środki poetyckiego działania<sup>31</sup>. Paradoksem posługiwała się także poezja ewangeliczna polskiego baroku<sup>32</sup>.

Paradoks w *Pieśniach* przejawia się w różnej postaci. Niekiedy wyraża się w takim sformułowaniu twierdzenia, które diametralnie różni się od powszechnie przyjętego. Na przykład:

O, łaski pełna! Bo Bóg bez wątpienia  
Z Twojej miłości, dla Twego zbawienia,  
Zgoła dla Ciebie z nieba zstąpił więcej,  
Niż dla nas reszty tysięcy tysięcy.

II 3/21-24

<sup>29</sup> Porównaj bogaty w kontrasty fragment wiersza S. H. Lubomirskiego pt. *Dilectus meus mihi, et ego illi*:

Kocham, to nie dziw, ale kocham Boga,  
Wraz na mnie biją i miłość i trwoga:  
Strach na mnie lodem, miłość ogniem sieje  
Strach kości trzęsie, a miłość się śmieje.  
Strach drze po skórze, a miłość mnie głaszcze,  
Strach jak grad bije, a miłość się praszce.

<sup>30</sup> O funkcji paradoksu w twórczości M. Sępa Szarzyńskiego i poezji barokowej pisał Błoński (jw. s. 135-145).

<sup>31</sup> Por. zdanie z *Theory of Literature* R. Welleka i A. Warrena (London 1955 s. 187): „Oxymoron, paradox and hyperbole are figures necessary to the articulation of the Catholic faith”.

<sup>32</sup> Por. O t w i n o w s k a, jw. s. 179.

Błogosławionaś, Ciebie i poganin  
 I dziki Ciebie wielbi bisurmanin!  
 Sami Cię wielbią heretycy hardzi,  
 I któż wie — wstydzicie! — nad nas czy nie bardziej!

II 5/116-120

Stwierdzenie, że Bóg zstąpił na ziemię tylko dla samej Maryi albo że heretycy oddają jej większą cześć niż wierzący — jest stawianiem sprawy na głowie, jest stwierdzeniem, które swą wyjątkowością szokuje. Jest to zatem paradoks, za pomocą którego autorka chce wyrazić wielkość Maryi lub zawstydzienie ospałych jej czcicieli. O człowieku szczerze posłusznym woli Bożej autorka tak się wyrazi:

Ten w sam głąb przeznaczenia zgryzotą nie wpadnie,  
 Być-li onemu w niebie, być-li w piekle na dnie,  
 Bo wszędzie równo jemu, i w piekle, i w Niebie,  
 Który tak chce jako Ty, i Ciebie, nie siebie.

I 5/85-88

Do paradoksalnych ujęć najlepiej nadają się tajemnice religii chrześcijańskiej: Wcielenie Syna Bożego, macierzyństwo Najświętszej Maryi Panny, śmierć Boga-Człowieka i inne. Oto w paradoksalny sposób przedstawione Wcielenie Boga i macierzyństwo Maryi:

O Matko Boga! Tyś prawdziwą Matką  
 Ojca własnego! O dziwna zagadko!  
 Prawdziwy Ociec precudownym czynem  
 Staje się Córki Swej prawdziwym Synem!

II 8/9-12

Bardziej efektowne są krótsze paradoksalne sformułowania oparte na semantyce słów:

Pan z Tobą, *mówić* gdyś uczyła *Słowo*,  
 Przez które stał się świat z całą budową.

II 4/81-82

*Słowo zamilkło!* Pan się sługą stawa.

II 8/101

Najliczniejsze są paradoksy w postaci oksymoronów, czyli niezwykłych zestawień słownych. Przytaczano już niektóre przykłady ich użycia. Dla pełniejszego obrazu jeszcze kilka charakterystycznych: płacliwe wesele, radość smutna wiele, światłość zćmiona, niezmierność w zamknięciu, wolność w niewoli, wszechmocność w słabości.

Osobliwe układy tych zestawień w niektórych strofach prowadzą do jeszcze większego spiętrzenia sprzeczności. Paradoks staje się wielokrotny, piętrowy.

Piękność szspecona, by nas ozdobiła,  
 Moc osłabiona, by słabe wzmocniła!  
 Światłość zaćmiona, by nas oświeciła,  
 Radość się smuci, by smutek radował!  
 By słabych wsparła, wszechmocność żslabiona,  
 By śmierć ożyła, Nieśmiertelny kona.

II 6/177-178; 113, 128, 193-194

Za pomocą paradoksalnych zestawień i sformułowań ukazana została nie tylko niezwykłość sytuacji, w jakiej znajdował się Bóg-Człowiek, ale także niezwykłość jego ziemskiej misji — jako Zbawcy i naprawiciela zepsutego przez grzech pierworodny porządku natury. Trzeba stwierdzić, że obraną techniką paradoksu potrafiła poetka dobrze wykorzystać, tworząc wiele oryginalnych sformułowań i przywołując mnóstwo sytuacji znanych z przekazów ewangelicznych<sup>33</sup>.

Ozdobą stylu elogiarnego jest koncept, który w staropolszczyźnie rozumiany był jako dowcip. Nadużywany przez poezję manierystyczną zyskał opinię ujemną. U jego podstaw tkwi jednak pozytywny walor artystyczny, przejawiający się w przemyślnym i zaskakującym sposobie wyrażania myśli przy użyciu różnych środków. Stąd pod pojęcie konceptu można podciągnąć niezwykle epitety, synonimy, paradoksy, aluzje i cytaty, antytezy myśli<sup>34</sup>. Większość z omawianych dotychczas środków stylistycznego kształtowania wypowiedzi — jak np. wylizanie, kontrast, paradoks — zawierała niekiedy bardzo wyraźne oznaki konceptyzmu. Oto jeszcze kilka przykładów konceptystyczno-paradoksalnych sformułowań:

Wyższaś, o wyższa jest nad Cherubiny!  
 Wyższaś, o wyższa jest nad Serafiny!  
 Wyższaś, nad wszystkich na niebie i ziemi  
 Grzech nasz Cię wyniósł! Módl się za grzesznemi!

II 8/109-112

Sameś mię, Jezu, przyoblekł tą zbroją,  
 Aby walczyła z Wszechmocnością Twoją.  
 Byś na mnie piekło wylał z mocą wszelką,  
 Jedną zaleją Krwi Twojej kropelką.

II 6/281-284<sup>35</sup>

Koncept mieści się w tym krótkim paralogicznym stwierdzeniu: „grzech nasz Cię wyniósł”. Pomysłowa jest także cała konstrukcja tej strofy.

<sup>33</sup> Na paradoksalny styl *Pieśni Benislawskiej* zwrócił już uwagę W. Borowy, porównując jej wiersze z dziełami św. Teresy z Awila (por. szkic Borowego o poecie zamieszczony we wstępie do *Pieśni*, s. XVI).

<sup>34</sup> Por. O t w i n o w s k a, jw. s. 169.

<sup>35</sup> Por. inne przykłady: II 5/21-24.



Trzykrotnie powtórzona anafora: „wyższa” zda się tu pełnić funkcję stopniowania.

Niekiedy mamy do czynienia ze zjawiskiem tzw. „zahaczania się” konceptów, charakterystycznym także dla elogium<sup>36</sup>. Na przykład:

Zdrowaś, Maryja! Tyś siedlisko *Słońca*,  
A *Słońca chwały*, a *chwały* bez końca.

II 2/97-98

Obu *ucisnę*, *ucisnę* za *nogi*,  
*Nogi* Twe, Matko, i *Dzieciny drogiej*,  
*Drogiej Dzieciny ucałuję* pięta  
I *ucałuję* Twe, Maryjo święta.

II 4/113-116

Bym Cię tylko *żądała*, *żądając szukała*  
*Szukając* Cię *nalazła*, *nalazłszy* kochała.

I 3/91-92

Fragmenty te przypominają tzw. „układy rozkwitania” stosowane przez awangardę krakowską<sup>37</sup>.

Konceptyzm przybiera czasem formy niesmacznego dowcipu, który nie „gra” z pięknem pieśni. Wypadki to jednak bardzo nieliczne. Na przykład:

Przy Tobie, kiedyś najśłodsze Twe Dziecie  
Brała małego Jezusa w spowicie!  
Pozwól tu westchnąć, Panno nad pannami,  
*Obym się mogła stać ja pieluchami!*

Przy Tobie, kiedyś Synka, Matko droga  
Kładła na rękę, rozpowiwszy, Boga  
Słałaś na sianku, — o Panno, o Panno!  
*Ja się podścieleę. Wszak człek wszelki siano*<sup>38</sup>.

II 4/57-64

Konceptystycznie przedstawia poetka niektóre sytuacje, gdy szczegółowo określa pozycje matki i syna: Pan z Tobą, przy Tobie, nad Tobą itp.

Pan był nad Tobą, gdyś pod Synka nogi  
Padła raz skrycie jak Bogu nad bogi.  
Pan był pod Tobą, gdy Dziecina miła  
Jako swej Matce do nóg się chyliła.

II 4/89-92

<sup>36</sup> Otwinowska, jw. s. 178.

<sup>37</sup> Sławiński, jw. s. 108.

<sup>38</sup> Por. fragment wiersza J. A. Morsztyna pt. *Na Boże Narodzenie*:

Szczęśliwa stajni, szczęśliwe pieluchy,  
Które się boskich członczków tykają,  
Szczęśliwy i żłób, szczęśliwe i siano, [...]

Także pewne epitety, którymi określana była Maryja lub Jezus, zadziwiają swą niezwykłością:

Tyś żywy Portret Najświętszego Syna!  
Syn Twój Portrecik, by nie Bóg Dziecina  
Żywy Portrecik [...]

II 7/97-100

Tego rodzaju koncepty należą jednak w *Pieśniach* do rzadkości i nie wywierają wielkiego wpływu na charakter utworów Benisławskiej.

Wypada podsumować wnioski o stylu wypowiedzi elogiarno-epigramatycznej. Wydaje się, że analiza wybranych fragmentów w dostatecznym stopniu ukazała odmienność tego rodzaju wypowiedzi od wypowiedzi typu przemówieniowego. Wyraźnie dobrany zasób środków stylistycznych takich, jak kontrast, paradoks, koncept oraz zróżnicowanie pozostałych: porównanie, wyliczenie, metafory, jest wystarczającym dowodem tej odmienności. Styl elogiarno-epigramatyczny okazał się w *Pieśniach* metodą bardzo adekwatną do oddawania wielkości i niezwykłości samego Boga oraz sugerowania niedocieczoności i niedefiniowalności tajemnic religii chrześcijańskiej.

Elogiarno-epigramatyczne tendencje w *Pieśniach* znajdują swoje odbicie także w składni i słownictwie. Przy okazji szczegółowych analiz zwracano już uwagę na niektóre aspekty tych kategorii językowych. Teraz wypada zebrać i uzupełnić poczynione spostrzeżenia.

W przeciwieństwie do długich, szeroko rozbudowanych, pełnych inwersji okresów typu oratorskiego zdania fragmentów epigramatycznych cechuje krótkość, ciętość, prosty szyk wyrazów, eliptyczność i pointowość. Na przykład:

Nie czuć pokus, — to tylko anielską jest rzeczą,  
Co zezwalać — diabelską, bojować — człowieczą,  
Wojować i odnosić żądane zwycięstwo —  
To przy pomocy Twojej chrześcijańskie męstwo.

I 8/33-36

Krótkość i lapidarność składni przejawia się w elipsie, w przestrzeganiu ram wersetów, unikaniu przerzutni. Tendencja do lokowania w jednym wersecie pełnej całości kompozycyjno-znaczeniowej prowadzi ku wyraźnej autonomizacji zdań-wersetów. Zewnętrznym tego wyrazem jest unikanie połączeń międzyzdaniowych i międzywersetowych, czyli asyndetonizm składniowy. Na przykład:

Nas tylko dosięgił grzechu pożar srogi,  
Nas tylko skłóły Adamowe głogi,  
Ona krzak w ogniu od ognia nietknięty,  
Ona kwiat z cierniów, lecz z ciernia wyjęty.

II 8/73-76

Funkcję wyznaczników połączeń międzyzdaniowych i międzywerse-  
towych pełnią w takich fragmentach czynniki nadrzędne: spajająca  
w całość główna myśl przewodnia lub rządzące nimi zasady kompozy-  
cyjne — paralelizm, chiasm, kontrast i paradoks. Takie zacieranie zew-  
nętrzných wskaźników logicznej ciągłości było charakterystyczne dla nie-  
których typów poezji manierystycznej<sup>39</sup>. Jest to przejaw intelektualiza-  
cji wypowiedzi, która dzięki temu staje się bliższa kompozycji zagadki  
poetyckiej.

Podobną funkcję częściowego kamuflowania sensu wypowiedzi peł-  
ni odmienne od powszechnie przyjętego rozmieszczania zaimków osobo-  
wych lub dzierżawczych zestawianie ich obok siebie bez względu na  
szyk wyrazów w zdaniu. Na przykład:

Łacno z gniewem Twym wygrać każde dziecię może,  
Byle *od cie do Ciebie* zapozwało Boże,  
*Od Ciebie* zgniewanego zbrodniami naszymi,  
*Do Ciebie* zblaganego łzami pokutnymi.

I 2/141-144

Ktemu nie *siebie* szukam w *tej mojej* odmianie.  
Ale chcę dla *Cię Ciebie* w *sobie* naleźć, Panie.  
*A siebie* w *Tobie* naleźć i to nie dla *siebie*,  
Lecz abym *Ci* służyła dla *samego Ciebie*.

I 3/105-108<sup>40</sup>

Takie skupianie zaimków utrudnia przejrzystą percepcję sensu wy-  
powiedzi i zmusza do pełnego wysiłku myślowego. Zadaniem tego za-  
biegu jest chyba podkreślenie za pomocą słowa związków łączących oba  
podmioty oraz ich antynomii.

W zakresie słownictwa można także zaobserwować jakąś zbieżność  
z tendencjami epigramatycznymi dotychczas omówionych kategorii wy-  
powiedzeniowych. Epitety określające Jezusa lub Maryję, odmiennie od  
dostojnych epitetów retoryki oratorskiej, charakteryzuje konceptystycz-  
na przemyślność i niezwykłość, czasem wręcz dziwaczność. Ulubionym  
określającym Chrystusa zwrotem, który szczególnie w księdze II *Pieśni*  
pojawia się w różnych konfiguracjach wykorzystujących jego dwuznacz-  
ność, jest Słowo. Na przykład:

*Słowo* dla matki swej *użyczy słowa*.  
*Słowo* zamilkło! Bóg się ciałem stawa.  
*Mówić*, gdyś uczyła *Słowo*.  
*Matka Słowa* cicha.  
Z *Słowa niemówle* a sługa *Pan* z *pana*.  
Jezus w koronie — *Słowo* cierniem skłóte!

<sup>39</sup> O t w i n o w s k a, jw. s. 168.

<sup>40</sup> Por. inne przykłady I 5/133-136; I 6/173-180; I 8/71; II 1/16.

Słowo — to określenie Chrystusa wzięte z początku ewangelii św. Jana, a więc z tego fragmentu, który według Otwinowskiej najczęściej bywał wykorzystywany przez religijną twórczość elogiarną<sup>41</sup>.

Analogicznie funkcjonuje określenie Maryi — Ewa. Imię to — część kabalistycznie nastawionego piśmiennictwa maryjnego zwykła odczytywać jako Ave i stosować do Maryi. Na przykład:

Zdrowaś Maryja! Pierwsza nas kaleczy  
Ty, druga Ewa, leczysz rodzaj człeczy.  
Pierwsza wydała śmierci na pożyście,  
Tyś, lepsza Ewa, wróciła nam życie.

II 2/29-32

Inna kategoria określeń Maryi i Jezusa ma charakter nazwań zdrobniałych. Jest to do pewnego stopnia wynik samej tematyki zawartej w niektórych pieśniach II księgi, które mówią o dzieciństwie Jezusa Chrystusa. Oto w refrenie pieśni VI tej księgi powtarza się kilkakrotnie (8) następujące określenie Jezusa i Marii: „Jezus, Twój Synek złoty, Matko złota!”

Określenie to nieodparcie nasuwa skojarzenie z bogato złożoną figurą Matki z Dzieciąciem z jakiegoś barokowego kościoła<sup>42</sup>. Ponadto Jezus określany bywa w *Pieśniach* następująco: Dziecina (II 4/114-115; II 5/24), Malutki (II 9/72), Maryja zaś — Matuleńka (II 9/86).

I wreszcie z niektórych określeń Maryi przebija tendencja wyraźnie konceptystycznego nazywania: Tyś wszystkich wieków *interes* (II 2/86), w ciele skrytego *monstrancyjo* Boga (II 2/91), *brogu* pszeniczny, kąkolu *wiejadło* (II 2/68).

Jeśliby próbować zestawić przytoczone wyżej epitety z określeniami Boga i Maryi właściwymi dla retoryki oratorskiej, różnica byłaby aż nazbyt wyraźna. Określenia retoryki oratorskiej rysowały postać Boga i Maryi w pełni dostojęstwa, doskonałości, blasku i majestatu. Natomiast z epitetów, które obecnie przytoczono, obrazu Syna Bożego albo w ogóle nie można zrekonstruować, bo określony jest terminem Słowo, albo postać Jego, jak również postać Maryi naszkicowane są konceptystycznie, przesadnie, w guście poezji manierystycznej. W określeńiach tych przeważa element intelektualny, niekiedy symboliczny, zmu-

<sup>41</sup> Por. Otwinowska, jw. s. 171.

<sup>42</sup> Por. wiersz M. K. Sarbiewskiego *Do Matki Boskiej*, w którym także powtarza się określenie: „złoty”; np.

Maryjo, nieba złotego Królowo [...]
   
Porzuć krainę słońca Lazurową [...]
   
Niech z Tobą przyjdzie Najświętsze Pachole
   
Z koroną jasnych gwiazd na boskim czole,
   
Złotymi pióry lśniący aniołowie,
   
Pokój i zdrowie [...]

szający do zastanowienia się nad zawartym w nich znaczeniem, a nie prowadzący do jakichś wyobrażeńowych konkretyzacji<sup>43</sup>.

W trakcie omawiania różnych zjawisk z zakresu poetyki *Pieśni* niejednokrotnie wspomniano o współwystępowaniu w nich kilku tendencji retorycznych (oratorskiej, epigramatyczno-elogiarnej, emocjonalnej), o ich wzajemnym przenikaniu się i krzyżowaniu. W niniejszym artykule ograniczono analizę wyłącznie do elementów retoryki epigramatyczno-elogiarnej. Przejawów tych tendencji w wierszach Benisławskiej dopatrywano się w różnych kategoriach literackich: w koncepcji podmiotu lirycznego, w budowie wypowiedzenia, w stylu i języku. Ta dość rozległa płaszczyzna obserwacji pozwoliła wydobyć wiele istotnych i mniej istotnych cech właściwych tendencji retoryki epigramatyczno-elogiarnej.

Jeśli tendencje retoryki oratorskiej wydają się być bliższe nurtowi klasycystycznemu w poezji polskiego oświecenia, to przeciwnie, tendencje epigramatyczno-elogiarne odnieść należy do nurtu barokowego manieryzmu, który w drugiej połowie XVIII w. na gruncie poezji świeckiej był już kierunkiem przeżyтым, epigońskim. I dlatego chyba przejawy tendencji retoryki epigramatyczno-elogiarnej, tendencji modnej w XVIII w., a w poezji religijnej zawsze chętnie wykorzystywane, wyrobiły *Pieśniom* wśród badaczy zgodną opinię poezji wyraźnie odmiennej od założeń twórczości poetyckiej drugiej połowy XVIII w., poezji grawitującej ku literaturze dawniejszej<sup>44</sup>. Jednak każdy z wyróżnionych w *Pieśniach*

<sup>43</sup> Odpowiada temu spostrzeżeniu charakterystyka Matki Bożej w *Pieśniach*, której dokonał A. Paluchowski (*Poezja stanisławowska i romantyzmu*. W: *Matka Boska w poezji polskiej*. T. 1: *Dzieje motywu w poezji polskiej*. Oprac. M. Jasińska i in. Lublin 1959 s. 71): „Matka Boża u Benisławskiej jest przedmiotem teologicznej kontemplacji. Nie jest ukazana na tle widzialnej zewnętrznej rzeczywistości, ale w tajemniczym świecie życia duchowego, które tu nabiera wielkiej realności, staje się jedyną prawdziwą rzeczywistością”.

<sup>44</sup> Bliski takiej opinii był W. Borowy, gdy charakteryzował zawartość *Pieśni* (zob. s. VII): „Sam już ten wielomowny tytuł jest rzeczą dość osobliwą jak na rok 1776, w którym książka została ogłoszona drukiem [...], a jak z tym tytułem zewnętrznym, tak i z wewnętrzną zawartością cały świat uczuć, cała kultura duchowa, jakie przebijają z tego zbioru wierszy (wyłącznie religijnych), wiążą go raczej z literaturą dawniejszą. W obrębie literatury stanisławowskiej jedyną pozycją duchowo pokrewną jest pierwsza (poważna) część *Uwag rzeczy ostatecznych* Baki”.

Podobnie zdaje się sądzić T. Kostkiewiczowa (*Model liryki sentymentalnej*. Warszawa 1965 s. 29), gdy pisze: „W dorobku oświeceniowym jest w zasadzie niewiele utworów, których kształt nie byłby podporządkowany retorycznym wyznacznikom konstrukcji. Nieretoryczną konstrukcję spotykamy w niektórych późniejszych wierszach Krasickiego z cyklu wierszy-listów, odmienne od klasycystycznych założenia reprezentuje twórczość Benisławskiej [...]”. Podobną opinię wygłosił Z. Libera na odczycie w Towarzystwie Literackim im. A. Mickiewicza na KUL-u w dniu 14 XII 1967 r. (podkreślenie moje — M. K.).

nurtów poetyckich spełnia właściwą sobie funkcję. Nurt klasycystyczny, upatrujący swój ideał w pięknie i harmonii, posłużył w *Pieśniach* ukazaniu wielkości, wspaniałości i majestatu Boga, królestwa niebieskiego. Nurt drugi, wysuwający na czoło ideał manierystycznej subtelności, sprzyjał mającym na celu upoetyzowanie tajemnic religii chrześcijańskiej. Pierwszy skłaniał do podziwiania wielkości, wspaniałości i ładu, drugi zaś służył aktywizacji intelektualnej czytelnika<sup>45</sup>. *Pieśni* są owocem obu tych nurtów i zawartych w nich antynomicznych tendencji.

ELEMENTS DE LA RHETORIQUE EPIGRAMMATIQUE  
DANS CHANTS POUR MOI DE CONSTANCE BENISLAWSKA

Résumé

Le présent article est une partie d'un ensemble plus important qui traite des éléments de la rhétorique dans *Chants pour moi (Pieśni sobie śpiewane)* de Constance Benisławska. De l'avis des historiens de la littérature (et particulièrement selon W. Borowy), ce volume publié en 1776, unique qui soit consacré aux poésies d'inspiration religieuse, s'éloigne visiblement du modèle adopté généralement par la littérature de cette période. L'auteur de l'article s'intéressa particulièrement à la forme artistique et poétique de ces poésies auxquelles les critiques refusent en général une valeur littéraire de premier ordre. Dans son étude, l'auteur se limita aux éléments de la rhétorique qui adoptent dans la poésie de Benisławska des formes variées et remplissent des fonctions diverses. Une analyse détaillée du recueil démontra l'existence de différentes tendances rhétoriques définies provisoirement comme tendances de la rhétorique oratoire, épigrammatique et émotionnelle. Le présent article ne tient compte que d'éléments de la rhétorique épigrammatique, les considérant comme les plus représentatifs de la poétique des *Chants*. Le problème ne s'en trouve pas évidemment épuisé, les autres tendances paraissent non moins importantes.

Les éléments de la rhétorique épigrammatique sont examinés dans l'article à partir de l'analyse de certaines catégories littéraires: sujet lyrique, énoncé poétique, richesse lexicale et éléments du style. C'est ainsi que l'on établit p.ex. que le rôle du sujet de l'énoncé épigrammatique, à la différence du sujet-oratoire (érudit, distingué), est rempli par le poète-virtuose, cherchant ses mots avec soin, les assortissant du point de vue parfois entièrement différent des normes généralement admises, l'artiste qui en tire des associations inattendues. Dans l'énoncé de caractère épigrammatique, contrairement à l'énoncé oratoire (qui, lui, vise davantage le destinataire), passe au premier plan le communiqué lui-même, c'est-à-dire la parole poétique. La parole est le centre de toute fonction artistique, plus qualitative que quantitative; les paroles agissent davantage par le sens résultant de leur disposition „spatiale” (systématique) que linéaire dans l'énoncé. L'auteur de l'article voulut attirer l'attention sur ces riches et très intéressants effets de l'opéra-

<sup>45</sup> Por. opinię W. Tatarkiewiczza cytowaną przez Otwinowską (jw. s. 162, w przypisie).

tion brillante que subit la parole dans l'ouvrage qui nous intéresse; nous en voyons l'expression dans les jeux de mots, dans les figures rhétoriques recherchées (contraste, paradoxe, concept), dans d'ingénieuses compositions de l'énoncé, de la strophe, du poème entier.

Il convient toutefois de faire remarquer que l'emploi de différents moyens rhétoriques ne détermine pas la disposition des poèmes ou des livres dans le recueil. L'on pourrait, il est vrai, constater p.ex. une légère prépondérance d'éléments de la rhétorique oratoire dans le livre I et d'éléments de la rhétorique épigrammatique dans le livre II, cependant le plus souvent les deux éléments s'entrecroisent pour s'identifier dans un même chant. Les définir et les distinguer est plutôt le rôle qui revient à une analyse minutieuse. Si l'on essaya de voir dans les manifestations de la rhétorique oratoire de ce recueil les influences classiques, celles de la rhétorique épigrammatique peuvent à plus forte raison être considérées comme tendances baroques de cette poésie; elles se rattachent par là — même aux courants plus récents (époque de l'entre-deux-guerre et de l'après-guerre) de la poésie linguistique.