

WPŁYW ZASAD RETORYKI ORATORSKIEJ  
NA SPOSÓB KSZTAŁTOWANIA WYPOWIEDZI POETYCKIEJ  
W „PIEŚNIACH SOBIE ŚPIEWANYCH”  
KONSTANCJI BENISŁAWSKIEJ<sup>1</sup>

Gdy czynniki retoryki ujmie się ze względu na ich funkcjonalność — można zauważyć, że jedne są bardziej związane z retoryką oratorską, inne z retoryką epigramatyczną. Benisławska w *Pieśniach* zwykła posługiwać się obiema kategoriami. Niektóre wprawdzie księgi *Pieśni* cechuje pewna przewaga określonych czynników, np. w księdze drugiej więcej jest czynników pochodzenia epigramatycznego — ale w zasadzie poeta stosuje je łącznie.

W artykule niniejszym analizie poddane zostaną te czynniki, które cechuje bliższy związek z tendencją do przemówieniowego kształtowania wypowiedzi. Związku tego można także dopatrywać się w kształtowaniu podmiotu lirycznego, w ogólnej koncepcji i w stylu wypowiedzi oraz w języku *Pieśni*.

Podmiot liryczny w *Pieśniach* nie przedstawia indywidualności jednolitej. Bliższa obserwacja tej kategorii literackiej pozwala ustalić kilka zróżnicowanych postaw podmiotu, które pozostają w związku z zasadniczymi tendencjami retorycznymi przejawiającymi się w zbiorze. Podmiot w *Pieśniach* — to w zasadzie „obraz autorki, poetki”.

---

<sup>1</sup> 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 cytuję 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.).

W niniejszej pracy terminy: „obraz poetki, autorki” będą używane zamiennie. Zawsze mieć się będzie na uwadze tożsamość tej kategorii literackiej<sup>2</sup>. Spróbujmy zatem określić najpierw cechy podmiotu odpowiadające tendencjom oratorskim.

Podmiot oratorski to — zgodnie z wymaganiami teorii retoryki — podmiot uczony, erudyta, podmiot wiedzący wszystko, daleki od jakichkolwiek wątpliwości<sup>3</sup>. W *Pieśniach* uczoność podmiotu przejawia się w jego zainteresowaniach różnymi dziedzinami wiedzy i życia. Na pierwszym miejscu należałoby wymienić wielkie odczytanie i znajomość zagadnień teologicznych, o czym pisał już Borowy<sup>4</sup>. Poetka doskonale znała *Stary i Nowy Testament*, czego dowodem są częste w *Pieśniach* dosłowne lub upoetyzowane cytaty, np.:

Sam się skarżysz, mój Panie, nasz Ojcie jedyny  
Przez Twojego Proroka na wzgardne dzieciny:  
„Wykarmiłem Mych synów, oni Mną wzgardzili,  
Wyniosłem, aż za dobroć złością zapłacili”.

I 2/109—112

Jest to prawie dosłowny cytat z księgi Proroka Izajasza<sup>5</sup>. Innym razem będzie to fragment psalmu, upoetyzowany na wzór Kochanowskiego:

Ty wraz-wraz za mną chodzisz, Ty uścielasz drogi,  
Bym wżdy nie obrażała gdzie o kamień nogi.  
Ty na Twej Opatrzności rękach nas piastujesz,  
Ty nam w dziedzictwo wieczne niebo zapisujesz.

I 2/89—92<sup>6</sup>

---

<sup>2</sup> R. Ingarden: *Szkice z filozofii literatury*. Łódź 1947; „Polonista” t. I. s. 29—30.

<sup>3</sup> S. Konarski w swej retoryce na pytanie — co potrzeba przede wszystkim do mówienia dobrze? — odpowiada: „Trzeba roztropnie i pewnie pojmować to, co mówić mamy” (S. Konarski: *De arte bene cogitandi, ad artem dicendi, bene necessaria*. Warszawa 1929 s. 1). Porównaj także zdanie Pietraszki: „Renesansowy model poety — uczonego był nie rezultatem mody, lecz konsekwencją ówczesnego sytuowania poezji w rozdziale nauk. Teza ta nie dawała możliwości wyodrębnienia się osobnego przedmiotu, celów i funkcji poezji. Myśl Oświecenia wystrzegająca się też tworzenia warunków takiej secesji”. (S. Pietraszko: *O pojmowaniu poezji w Polsce w okresie Oświecenia*. „Przegląd Humanistyczny” 7 /1963/ nr 1 s. 23).

<sup>4</sup> Por. szkic w: *Pieśni sobie śpiewane*. Lublin 1958 s. IX.

<sup>5</sup> Por.: „Pan mówi: Wychowałem syny i wywyższyłem a oni mię wzgardzili (Iz 1, 2).

<sup>6</sup> Inne przykłady cytatów z *Pisma św.*: I 4/289—292; I 2/113—116; I 3/49—52; I 2/205—208; I 5/140; II 7/61—64.

Fragment ten jest poetycką parafrazą słów psalmu 90<sup>7</sup>.

Prócz wyraźnych cytatów z Pisma św., *Pieśni* zawierają mnóstwo różnych przywołań i aluzji do różnych scen, wydarzeń i postaci biblijnych, np. do manny, którą Bóg karmił Izraelitów na pustyni (I 6/13—14); do historii Jakuba i Ezawa (I 4/17—19); do historii syna marnotrawnego (I 6/40—50); do niezwykłego nawrócenia św. Pawła (I 2/157—9)<sup>8</sup>.

Wydaje się też, że Benisławska знаła nie tylko księgi kanoniczne Pisma św. Z niektórych fragmentów, zwłaszcza Księgi II, można wnioskować, że nie były jej obce jakieś przekazy apokryficzne. Chodzi tu o wybrane sceny z życia świętej Rodziny, których nie ma w ewangeliach<sup>9</sup>.

Poeta — klasyk, piszący na tematy świeckie, zwykł był — zgodnie z obowiązującą praktyką — posługiwać się mitologią, z niej czerpać natchnienie, motywy, sceny. Benisławska, traktująca o sprawach religijnych — przeciwnie, popisuje się znajomością Ksiąg świętych. Czyni to chyba z pełną świadomością postulowanej przez niektórych teoretyków niestosowności mieszania do poezji religijnej elementów pogańskich, świeckich. Wszak raz tak napisze:

W Tobie — ach, wybacz wierszypisce tylko,  
Że z świeckich źródeł wtrącam wierszów kilka —  
W Tobie doszedłby Menalka powieści,  
Gdzie cieśniej niebo niż w trzech łokciach mieści.

II 2/93—96<sup>10</sup>

Na Biblii nie kończą się jednak zainteresowania poetki. Z jej wierszy wynika, że znała także dzieła Ojców Kościoła, uczonych teologów i świeckich. Wypowiedzi z ich dzieł cytuje, bądź powołuje się na ich opinie. Oto, w formie słów samego Boga, przytacza ogólnie znaną maksymę św. Augustyna:

Grzmi niebo! Głos Twój, Boże, głos to nieomylnie:  
Który ciebiem bez ciebie stworzył bez twej piecze  
Zbawić ciebie bez ciebie nie mogę, człowiecze!

I 9/97—100

<sup>7</sup> Por. Mt 4,6 i psalm 90 w przekładzie Wujka: „Albowiem Aniołom swoim rozkazał o tobie: aby cię strzegli na wszystkich drogach twoich. Na rękach będą cię nosić: byś nie obraził snąc o kamień nogi twojej”.

<sup>8</sup> Por. inne przykłady: ostatnia wieczerza I 6/37; stworzenie świata I 2/178; 2/210; 8/64; cierpienia Joba I 9/94—95.

<sup>9</sup> Por. II 4/85—109.

<sup>10</sup> Por. „Grzech mieszać prawdę z fałszem, jakoby mogło właśnie iść razem objawienie i pogańskie waśnie...” (F. X. Dmochowski: *Sztuka rymotwórcza*. Wrocław 1961 BN. s. 1. Nr 158 s. 91—92).

W innym miejscu powołuje się na zdanie Dionizego Areopagity:

Błogosławionaś, bo innych na ziemi  
Twarz Twa czyniła błogosławionemi,  
Jak mi poświadcza Dyjonizy stary,  
Uczeń Twojego Jana godzien wiary.

II 5/73—76<sup>11</sup>

O uczoności *Pieśni* świadczyć może praktyka stosowania przez poetkę przypisów do swoich wierszy, nieraz bardzo obszernych, jak np. do wiersza:

O jako jużes łaski była pełna  
Gdyś lat dognała siedmćdziesiąt dwie spełna

II 3/95—96

autorka daje taki przypis: „O wielości lat Maryi Panny nic pewnego. Mniemania różne: jedni liczą jej wieku na lat 60 z dodatkiem, drudzy na 70 (jako i Maria de JESU z objawienia w jej żywocie), inni na 72 lata życia tej to Pani rozciągają”<sup>12</sup>. Przypis zupełnie odpowiadający wymogom pracy naukowej. Z innego, bardziej obszernego przypisu, można się dowiedzieć, że poetka znała dzieła Hipolita Marakcjusza, sławnego mariologa XVII wieku, że rozczytywała się w *Dziejach kościelnych* Skargi i Kwiatkiewicza, co więcej, można się dowiedzieć, że znała także literaturę świecką, gdyż wymienia *Noce arabskie* — utwory, które ocenia jako „ku strawieniu próżno drogiego czasu służącego”<sup>13</sup>. W jeszcze innym przypisie informuje poetka: „Cząstka tego afektu wzięta jest ze sławnego sonnetu francuskiego pana des Barreaux: Grand Dieu! Tes jugements”... etc”<sup>14</sup>. Wynika stąd, że odczytanie i wiedza autorki były obszerne. Jawne manifestowanie w *Pieśniach* tej wiedzy poprzez przywołania, odnośniki, przypisy, aluzje i cytaty — wyraźnie obiektywizuje wypowiedź poetycką. W poezji takiej jawny staje się dystans między podmiotem-autorem a tekstem, który dzięki wyżej omówionym zabiegom autonomizuje się, przybiera postać wypowiedzi nie własnej poety, lecz często postać wypowiedzi cudzej, cytowanej lub referowanej i udokumentowanej przypisem.

Wiele fragmentów *Pieśni* stanowi ponadto zbiór głębokich refleksji, interpretacji i dociekań na różne tematy teologiczne, poprzez które poetka ukazuje wielką swoją znajomość różnych problemów, znajomość chrześcijańskich dogmatów, których treścią jest Bóg, Chrystus, Maryja

<sup>11</sup> Na innym miejscu odwołuje się do św. Bernarda (II 3/253—256), do Suareza (II 3/96, przypisek).

<sup>12</sup> Por. *Pieśni* s. 90.

<sup>13</sup> *Pieśni* s. 110.

<sup>14</sup> Tamże.

i człowiek. W pieśni *Pan z Tobą* Benisławska umiejętnie posługuje się tekstem biblijnym (Przyp 8, 22—26) o funkcji mądrości Bożej w akcie stworzenia świata, odnosząc go do roli Maryi. Musiała zatem znać tzw. sens przystosowany, używany w biblistyce<sup>15</sup>. Gdy poetyzuje na temat chleba (I 6), nie omieszcza rozróżnić kilka jego postaci: chleb powszedni, chleb eucharystyczny i chleb jako słowo Boże.

Niektóre części *Pieśni* przypominają postać traktatów filozoficzno-teologicznych, posługujących się sylogistycznym sposobem dowodzenia<sup>16</sup>. Oto np. wywód na temat bezpośredniej interwencji Bożej w akcie poczęcia i zrodzenia człowieka:

Teza:

— Ojciec nad wszystkie ojce! Bo żeśmy i ciało  
Od swych rodziców wzięli, z Twej się woli stało,

Przesłanka:

— Ponieważ nie jest w mocy to ojca i matki,  
Kiedy Ty nie przeżegnasz, mieć po sobie dziatki.

W dalszym ciągu następuje trzyzwrotkowe wyjaśnienie postawionej tezy i wreszcie typowy dla dowodzeń teologicznych argument — powołanie się na Pismo św.:

Ojciec, po stokroć Ojciec! Ojciec, któryś w niebie!  
Bo mi PISMO po stokroć tak każe zwać Ciebie”.

A że sama autorka fragment ten uważa za rodzaj dowodu, świadczą słowa następnej strofy:

Ojciec! O miły Ojciec! Któż już wątpić może,  
Czy trzeba, czy nie trzeba Ciebie kochać Boże?  
A jeśli kogo oślepiła złość tak wściekła,  
Że wątpi, tam nie trzeba **dowodów**, lecz piekła.

I 2/225—248

Dowodzenie powyższe jest rozbudowane, gdyż zawiera wszystkie elementy: tezę, przesłankę, uzasadnienie i wniosek. Jest ono zatem najbliższe wypowiedzi oratorskiej<sup>17</sup>. Są w *Pieśniach* także inne odmiany argumentacji, niepełne, np.:

Bądź wola Twoja, Boża! Bo wiem to dołożnie,  
Cokolwiek człowiek działa woli Twoje zdrożnie,  
Jest to drzewo na opał wiecznego ogniska,  
Które diabeł rad zbiera i do piekłów ciska.

I 5/49—52

<sup>15</sup> *Podręczna Encyklopedia Biblijna*, Poznań 1959 t. II s. 505.

<sup>16</sup> O stosowaniu dowodzenia w średniowiecznej retoryce angielskiej pisała Margaret Schlauch w artykule: *Retoryka i studia retoryczne w średniowiecznej Anglii*. „Pamiętnik Literacki” 1960 z. 3 s. 66.

<sup>17</sup> Inne przykłady dowodzeń: I 4/81—108; I 3/31—40.

Jest to dowód złożony tylko z tezy: „Bądź wola Twoja” i przesłanki zaczynającej się od — „Bo”... Przesłanka jest znacznie rozbudowana w porównaniu z tezą. W pieśni, z której tę strofę wyjęto, tak sformułowanych dowodzeń można naliczyć siedem. Są jeszcze inne typy, bliższe ukształtowaniom epigramatycznym wypowiedzi.

Spora liczba nagromadzeń i wyliczeń, jakie stosuje Benisławska, w których wymienia się długie katalogi różnych przedmiotów, stworzeń (por. I 3/145—151), nieznanymi rzek i drogich kamieni (por. II 5/137—148), instrumentów muzycznych (III 20/37—40) itp. stwarza wrażenie erudycyjnego opisu encyklopedycznego autorki. Uczoność wierszy Benisławskiej to także rezultat stosowania się pisarki do zasad i wymogów poetyckich, które zapewne знаła z podręczników retoryki. Poezja oświeceniowa — to nie tylko owoc twórczego talentu, ale także znajomości techniki poetyckiej<sup>18</sup>.

Inną cechą podmiotu *Pieśni* jest jego postawa pouczająca lub umoralniająca. Cecha ta wypływa z ówczesnych ogólnych założeń teoretycznych, z koncepcji poezji jako sztuki użytecznej<sup>19</sup>. W przypadku religijnej twórczości Benisławskiej jest ta cecha kontynuacją tradycji kościelnej kultury i kościelnego modelu parenetycznej sztuki i literatury, z której to tradycji, jak stwierdza Pietraszko — polskie Oświecenie nie wyzwoliło się do końca<sup>20</sup>. Na wskroś religijny charakter *Pieśni*, refleksyjno-modlitewna tematyka traktująca o Bogu, o jego przymiotach, i podkreślająca w szczególny sposób pozytywny stosunek Boga do człowieka oraz wzór Maryi — stanowią ze swej natury centrum chrześcijańskiej parenetyki. Zakres treści pouczających obejmuje w *Pieśniach* stosunek człowieka do Boga, pośrednio także stosunek człowieka do bliźniego. Zadziwia, jak to już zauważył Borowy — brak pouczających treści z dzie-

---

<sup>18</sup> Por. opinię S. Pietraszki z artykułu: *O pojmowaniu poezji* s. 27 — „Tak dla autorów Monitora jak i niemal dla wszystkich ówczesnych polskich teoretyków *poezja jest nauką*. Z czego wynikają liczne konsekwencje. Te m. in., że uprawianie poezji wymaga umiejętności, których można się nauczyć”.

<sup>19</sup> Por. zdanie z retoryki Juvenciusa: „Quid est finis poeseos! — est iucunda morum institutio” (Juvencius: *Institutiones poeticae*. Lublin 1755 s. 22); Rzewuskiego — „A to miej za cel dzieł twych i roboty, być w sercach zbrodnie kruszył, wszczepiał cnoty” (W. Rzewuski: *O nauce wierszopiskiej*. W: *Tragedie i komedie*. Warszawa 1962 s. 249); opinię Pietraszki — „Moralizatorstwo poezji polskiego Oświecenia — pisze Pietraszko — wynikało niejako z wewnętrznej sytuacji. Po pierwsze — w swej większości nie uświadamiało sobie istnienia, czy możliwości innych celów i funkcji twórczości poetyckiej, (...), po drugie — właśnie funkcja wychowawcza i treść moralizatorska dawały poezji tę wysoką rangę społeczną, bliską kałpaństwu (...)”, Pietraszko, jw. s. 29.

<sup>20</sup> Por. Pietraszko, jw. s. 28.

dziny obywatelsko-patriotycznej<sup>21</sup>. Treści pouczające mieszczą się ściśle w ramach ortodoksyjnej etyki katolickiej, choć skala wymagań, jakie stawia sobie lub innym podmiot liryczny, sięga nieraz samych szczytów doskonałości chrześcijańskiej. Ta rozpiętość w skali wymagań odzwierciedla w pewnym stopniu sposób wyrażania treści pouczających, który w *Pieśniach* waha się między spokojem i obojętnym wypowiedaniem sentencjonalnych stwierdzeń a pełnym zaangażowaniem się podmiotu zarzekaniem się, złorzeczeniem lub przysięganiem. Przyjrzyjmy się przykładom.

Dydaktyzm w wierszach Beniśławskiej wyraża się dość często w postaci wplątanych od czasu do czasu ogólnych, aforystycznych stwierdzeń, np.:

...bo też i na Pana  
Większy datek przystoi, niżli na ubogę:  
Pan winien dać po pańsku, ja daję, co mogę.

I 3/102—104

Daj nam chleba naszego, daj, wielmożny Panie!  
Wszak do Ciebie należy datek, do nas branie.

I 6/21—22

Szlachetność matki jest zaszczytem dziątek,  
Zaś upodleniem synów podłość matek.

II 8/79—80

Wypowiedzenie powyższe cechuje zwięzłość i przemyślność budowy. Sentencje mają w zasadzie charakter ogólny i odnoszą się do Boga lub Maryi, ale ich szeroki zakres pozwala rozciągać je także na sytuacje międzyludzkie, gdyż z obserwacji takich sytuacji zostały chyba zaczerpnięte.

Kiedy indziej poetka gromadzi w jednym fragmencie pieśni szereg takich aforystycznych stwierdzeń, tworząc jakby pouczającą lekcję. Oto cztery kolejne strofy z pieśni *Ojczy nasz...* kończy następującymi formułami:

1 strofa:

Nie powiada ten „strzeż się”, kto chce czyjej zguby.

2 strofa:

Zacinane przychodzi do rozumu dziecię.

3 strofa:

Groza do szczęścia drogą, przewodniem, nauką.

4 strofa:

Do poznania rodziców pędzi różga dzieci.

I 2/145—160

<sup>21</sup> Borowy: Szkic, jw. s. IX.

Cztery zwrotki, z których przytoczono powyższe sentencje, mają bardzo podobną konstrukcję. Każda stanowi jakby mały wywód na temat konieczności stosowania w wychowaniu środków przykrych, gdyż takie tylko środki — zdaniem poetki — gwarantują osiągnięcie celu wychowawczego. Sentencje kończą każdy człon wywodu, są jakby zwięzłe sformułowanym wnioskiem, a w kompozycji strofy — pointą:

Wiem, że kiedy uporną skałkę stałą otną,  
Z nieużytych wnętrzości sypie skrę błyskotną.  
Orzech słodkie da jądro, gdy łupinę słuką.  
**Groza do szczęścia drogą, przewodniem, nauką.**

I 2/153—156

Dla ilustracji zasadniczej tezy o stosunku Boga do człowieka autorka posługuje się przykładami z dziedziny zjawisk czysto naturalnych, ze stosunku rodziców do dzieci. A oto inny fragment większego nagromadzenia aforystycznych sformułowań:

Przyjdź, przyjdź Królestwo Twoje! Ale jakiej drogi  
i jakiego gościńca mają strzec me nogi?  
Nie, nie gościńcem bitym, lecz się ścieżką trzeba,  
A to wąską i cierniem sianą drzeć do nieba.

Gwałt królestwo niebieskie cierpi. Nie dostanie  
Nikt go, chyba przez długie tylko szturmowanie:  
Strzałą modła gorąca, pokuta taranem,  
Dobre życie drabiną, szturmujący panem.

Nie wzleci ptak do góry skrzydła opuściwszy,  
Nie dojdzie żeglarz portu wiosłem nie robiwszy,  
Żołnierz próżno chce wygrać, co bronią nie włada!  
Wszelka chęć bez uczynków na koszu osiada.

Przyjdź Królestwo Tve Panie! „Nie każdy, co praw  
„Panie, Panie! — głos słyszę — duszę swoją zbawi,  
Lecz kto czyni mą wolę, ten sam do pokoja  
Królestwa mego wnidzie!” Bądź wola Twoja!

I 4/277—292

Treści pouczające zawarte w tym fragmencie nie są tak regularnie ułożone, jak w poprzednim. Ich proveniencja wykazuje także pewne różnicowanie. Są to upoetyzowane teksty biblijne: o wąskiej drodze wiodącej do nieba, o gwałcie, jaki królestwo Boże cierpi, oraz prawie dosłowny cytat — „Nie każdy...”. Są to dość banalne sformułowania oparte na doświadczeniu fizycznym, jak np.: nie wzleci ptak do góry, skrzydła opuściwszy, nie dojdzie żeglarz... itd. Największą rangę mają tu jednak teksty pochodzenia biblijnego. Od nich poetka wychodzi i na nich kończy ten pouczający wywód.

Fragment łączy w sobie ponadto różne sposoby kompozycji wypowiedzi. Strofa pierwsza, złożona z pytania i odpowiedzi, oraz 2 wersety



drugiej strofy zbudowane są w stylu kolokwialnym. Wskazuje na to składnia zbliżona do składni mowy potocznej. Powtórzenie: „nie, nie”, „ale jakiej drogi i jakiego gościńca”, użycie spójnika „a” zamiast „i”, potoczny zwrot „drzeć się ścieżką pod górę” oraz silna przerzutnia w drugiej strofie — to cechy takiego typu wypowiedzi. Połowa drugiej strofy i cała trzecia mają kompozycję bardziej przemyślną i zbliżoną do epigramatycznej (asyndetyczne równoważniki pierwszych dwóch wersów, paralelizm i pointa trzeciej strofy). Ostatnia strofa, powtarzająca także myśl o konieczności dobrych uczynków do osiągnięcia zbawienia, przez przywołanie słów ewangelicznych skomponowana została na wzór dialogu, w którym treści dydaktyczne wypowiada sam Bóg. W ten sposób podkreślona została wyraźnie ranga słów pouczających.

Na uwagę zasługuje w tym fragmencie także sam podmiot, który nie jest już, jak w poprzednich przykładach, biernym referentem pięknych myśli, wydaje się jakby do siebie odnosić głoszone maksymy. To chyba ma na celu postawienie siebie w roli interlokutora w pierwszej strofie — „I jakiego gościńca mają strzec **me** nogi?” i w roli słuchacza w strofie ostatniej — „głos **słyszę**”.

Podsumujmy. Przytoczony fragment dydaktyzujący, prosty w zasadzie co do pouczającej zawartości, jest jednak bardzo zróżnicowany co do sposobu jej wypowiedziania. Krzyżują się w nim dwie, a może trzy różne tendencje retoryczne: oratorska, epigramatyczna i emocjonalna. Tak w *Pieśniach* bywa dość często.

Nieco inną odmianę pouczania, zbliżoną do moralizowania, stanowią fragmenty rozpoczynane lub zamykane oceniającym adresata epite-tem, np.:

(...)

Wola, co wszystkie wole stworzyła i chowa  
**Szczęśliwa dusza, która jej słuchać gotowa.**

(...)

Bądź wola Twoja, Boże!...  
**Szczęśliwy, który onej nie idzie oporem.**  
**Szczęśliwy! Który za nią niesie chętnie nogi,**  
Temu różą cierniste pościelą się drogi,  
Tego nic nie zasępi, ten zawsze i wszędzie  
Wśród ubóstwa bogaty, wśród smutków rad będzie.

**Szczęśliwy! kto na stanie swoim rad przestawa,**  
**W którym go osadziła opatrność łaskawa, ...**

I 5/66—90

Złota ogień doświadcza, a pokusa męża,  
**Szczęśliwy, co w Twe Imię z Tobą ją zwycięża.**

I 8/44

Albo negatywnie:

(...)

Czart zbójca, sprośnik ciało, to i owo trzeci.

**Szalony, kto w poddaństwo takich panów leci.**

I 4/11—12

Kwalifikujące epitety — bardziej określony adresat („ten, który, kto”) stwarza wrażenie większego zaangażowania emocjonalnego podmiotu pouczającego. Choć treści dydaktyczne są nadal ogólne i w życiu religijnym powszechnie znane (por. zawsze zgadzać się z wolą Bożą, poprzestawać na tym, co Opatrzność daje, w imię Boże pokonywać pokusy) — to jednak ta ocena adresata, który z pouczenia korzysta lub nie, wskazuje na inną nieco postawę podmiotu lirycznego niż w poprzednich wypadkach, gdy tylko wygłaszał suche sentencje. Jak poprzednio, tak i tu umoralniające maksymy cechuje zwięzła budowa, powtarzająca schemat — „Szczęśliwy, kto...”

Znacznie wyższy stopień emocjonalnego zaangażowania przejawia podmiot w tych fragmentach, w których ucieka się do formuł złorzeczenia, pomstowania lub przekleństwa. Są w *Pieśniach* dwa bardzo podobne cykle, których treścią jest potępienie ludzi nie kochających Jezusa i Maryi. Oto cykl odnoszący się do Chrystusa skomponowany na kształt konceptystycznego wywodu, zakończonego formułą przekleństwa:

Kto Go nie kocha, ten twardym szkopułem,  
Śmiercią nieczułą i grobem nieczułem,  
Ba, stokroć twardszy nad twarde szkopuły,  
Nad śmierć nieczulszy i nad grob nieczuły!

Przy śmierci Chrysta kamień się gruchota,  
Śmierć się ocuca, grob rozwala wrota!  
Kto Go nie kocha? Kochają więc głązy!  
Kto Go nie kocha? Człek twardszy sto razy!

Kto Go nie kocha, niech będzie przeklęty!  
Niechaj z korzenia zostaje wycięty!  
Niechaj pamiątki żadnej nie zostawi!  
Niechaj mu nigdy nikt nie błogosławi!

II 6/201—212

Gdyby poetka na tym przekleństwie pieśń skończyła, można by ją było pomówić o herezję, gdyż takiego kategorycznego potępienia katolikowi rzucać nie wolno. Toteż w następnej strofie jakby wycofuje się z zajętej postawy.

Analogicznie zbudowany jest cykl dotyczący Matki Boskiej, dlatego przytoczę tu tylko ostatnią strofę, zawierającą przekleństwo:

Kto Cię nie kocha, niech z ludzkiej pamięci  
Tego przed czasem czas mściwy wykręci!

Wart, wart jest śmierci! Lecz, ehej, azali  
Sąd mój najpierw na mnie się nie zwali?

II 3/256—260<sup>22</sup>

W tym przypadku poetka już w połowie strofy zaraz po przekleństwie próbuje się wycofać i jakby na siebie przyjąć to, co komuś najpierw życzyła. Wynika stąd, że retoryczny patos oburzenia poniósł autorkę za daleko, musiała go zatem mitygować, zmieniając postawę potępiającą:

Mylę się, mylę! Nie na toś, nie na to  
Nas okupował, Jezu, z życia stratą!  
Tak-liż to żądam — o mój błędzie wielki! —  
By Krwi najdroższej w niwecz szły kropelki?

II 6/213—216

Obydwa teksty wyrażają tę samą myśl: wszyscy powinni kochać Jezusa i Maryję. Dydaktyzm tych fragmentów jest dydaktyzmem pośrednim, wynika bowiem z napiętnowania negatywnej postawy człowieka wobec wymienionych istot. Piętnowanie to przybiera postać retorycznego wzburzenia, wyrażającego się w kategoriach zdaniach — sądach:

Kto Go nie kocha — ten twardym szkopułem,  
Kto go nie kocha — nie wart kęsa chleba,

II 6/201—202

Niechaj z korzenia zostaje wycięty!  
Niechaj pamiątki żadnej nie zostawi!  
Niechaj mu nigdy nikt nie błogosławi!

II 6/210—212

Takie trzykrotne wypowiedzenie analogicznie zbudowanej formuły o stopniowo narastającej sankcji karnej, formuły rozpoczynającej się anaforycznym „niechaj” — zawiera w sobie coś z powagi rytualnego egzorcyzmu<sup>23</sup>.

Jest też w przytoczonym fragmencie coś ze stylu konceptystycznego. Człowieka, który nie kocha Boga, nazywa poetka twardym głazem, nieczułą śmiercią, grobem nieczułym. Metaforyka tych trzech elementów ma wspólne pole semantyczne: twardość, nieczułość, ziąb. Cechy te zostały jeszcze podkreślone przez dodanie tautologicznie określających przydawek i hiperboliczne stopniowanie: „stokroć twardszy”. Metafora grobu i śmierci nie jest tu przypadkowa, gdyż już w następnej strofie nawiązuje autorka do faktu zmartwychwstania Chrystusa, w czasie którego te trzy metaforycznie użyte elementy odmieniają swe właściwości. To koncepty-

<sup>22</sup> Inne strofy patrz II 3/240—256.

<sup>23</sup> Por. M. Kowalewski: *Mały Słownik Teologiczny*. Poznań 1960 s. 111.

styczne rozumowanie, gdzie znanym już zwyczajem przeciwstawia się nierozumną naturę człowiekowi, kończy poetka dwoma wersetami złożonymi z pytań i odpowiedzi, w których jaskrawo i hiperbolicznie uwytkłona została nieczułość człowieka — „człek nad głazy twardszy sto razy”. Oczywiście, po takim ustawieniu sprawy można już przejść do najcięższych przekleństw.

W przypiływie wielkiego oburzenia poetka ucieka się do zwrotów bardziej dosadnych, rezygnując z klasycznej czystości słownictwa. Oto jak określa człowieka, który z bratem swym żyje w niezgodzie:

Odpuść nam jako i my! O, jak niegodziwie  
Pacierz trzepie, kto w gniewie z swoim bliźnim żywie!  
Łże Bogu całą gębą, a duszę niebogą  
Ńa wiekuistą zgubę, ach jako klnie srogo!

I 7/85—88

Dezaprobata dla niewłaściwie postępującego człowieka wyrażona tu została w dosadnym słownictwie, w takich zwrotach jak: pacierz trzepie, łże całą gębą, klnie srogo.

Omówione przykłady chyba dostatecznie uzasadniają moralizatorską i dydaktyczną postawę podmiotu lirycznego *Pieśni*. Mówią także o rozmaitej technice przekazywania pouczeń, poczynając od spokojnego i obojętnego wtrącania od czasu do czasu ogólnych sentencji, poprzez pouczanie emocjonalnie bardziej zaangażowane, a na pełnym patosu i oburzenia strofowaniu i zaklinaniu skończywszy. Jest to dowodem złożoności postaw podmiotu lirycznego w obrębie jednej funkcji dydaktyzowania. Retoryczny patos oburzenia wskazuje na wielką żarliwość religijną poetki, która w ogromnym uniesieniu zda się zapominać czasem o granicach zakreślonych przykazaniem miłości bliźniego.

Z retoryczną koncepcją podmiotu jako człowieka uczonego i moralizatora idzie w parze jego pozycja reprezentanta spraw ogółu. Postawa ta na zewnątrz najczęściej wyraża się w łatwości przechodzenia od sposobu mówienia w 1 os. lp. do 1 os. lm., od mówienia w imieniu cudzym do wyrażania jakby osobistych uczuć. Oto np. w 7 strofie pieśni *Ojciec nasz...* (Księga I) poetka zda się mówić ogólnie o pewnej niemożliwości wszystkich ludzi, w tym i swojej, posługując się określeniem „człek” jako „pars pro toto”:

Ach, jak wielki nasz Ojciec! Cóż mógł **człek** takiego  
Zdziałać, by Ojcowstwa był wart tak wielkiego!

I 2/25—26

Ale już w następnej strofie (8) przechodzi do wypowiedzi w 1 os. lp.:

Ojciec! O Ojciec dobry! Ojciec któryś w niebie!  
I stąd się mocno **cieszę**, **żem** nic jest bez Ciebie.

I 2/29—30

Trzy kolejne strofy (8, 9, 10) formułują wypowiedź wyraźnie w 1 os. lp. Ale już w 11 strofie autorka wraca znów do liczby mnogiej, znacząco akcentując to przejście oddzielnym wykrzyknikiem:

Ojcie nasz! **Nasz!** Boś Ojcem powszechnym jest ziemi...

I 2/41

**Wszyscy** w Tobie żyjemy, a kto się wydziera  
Z życiodawnej Twej ręki, ten rychło umiera

I 2/47—48

by w 13 strofie ponownie przejść do 1 os. lp. Manewr ten powtórzy się w tej pieśni jeszcze kilkakrotnie. Ta łatwość i częstotliwość przechodzenia od jednej formy gramatycznej do drugiej wskazuje na to, że przedmiot wypowiedzi, choć indywidualizowany przez formę orzeczenia, nie jest w zasadzie sprawą prywatną, osobistą, lecz odnosi się do ogółu ludzi. I stąd ta możliwość stosowania takich zabiegów, w których podmiot, objętnie czy mówi w swoim imieniu czy wszystkich, zawsze jest wyrazicielem opinii większej zbiorowości. Oto jeszcze jeden przykład wyraźnego przemawiania w liczbie mnogiej:

Ojcie nasz! Bo Twój dla **nas** skarb zawsze bogaty,  
Twa miłość ku nam nigdy nie starzeje z laty,  
Twe rządy zawsze słodkie, litość niezmierną,  
Z Ciebie wszelki **nasz** zaszczyt i wszelka obrona.

I 2/93—96

Świadomość pozycji reprezentanta ogółu, znamieną także dla podmiotu wielu ód klasycystycznych, daje poetce prawo przemawiania do adresata, choć jest nim Istota Najwyższa, z pozycji jeśli nie wyższej, to przynajmniej równej jemu<sup>24</sup>. To nic, że w wypowiedzi podmiot jakby celowo się uniaża, używając najskromniejszych dla siebie określeń, jak np.:

O Ty, co Panem na niebie i ziemi,  
Panem od wieków, Panem nad wszystkimi,  
Co na to myślisz, gdy **lepianka licha**  
Ojcem Cię zowie, jak do Ojca wzdycha?

I 1/1—4

Zarysowany w tej strofie dystans wobec wielkości Boga jest tylko sprawą formuł stylistycznych. Już bowiem w następnej strofie ta „lepianka licha” przypisuje sobie wiedzę, dzięki której zda się przenikać najgłębiej

<sup>24</sup> T. Kostkiewiczowa: *Miejsce ody w poezji polskiego Oświecenia w: Studia z historii poezji. Z dziejów form artystycznych literatury polskiej*. t. IX Wrocław 1967 s. 199—200.

sze tajniki myśli Bożej, ma odwagę mówić o Stwórcy jakby była z nim na jednej płaszczyźnie:

Wiem, wiem co myślisz: ile z łask Twych dociec,  
Ach, lepiej myślisz, niżli każdy ociec,  
I więcej czynić każdemu gotowy,  
Niżli kto trafi wymodlić się słowy.

I 1/5—8

Tak wyrażona relacja podmiotu do adresata jest relacją typowo retoryczną, w której najważniejszym momentem jest sam zwrot do odbiorcy, motywujący proces poetyckiego mówienia, nie zaś podmiot czy adresat.

Omówiono dotąd trzy postawy podmiotu *Pieśni*, postawy erudyty, moralizatora i reprezentanta ogółu. Wszystkie one są najbliższe koncepcji podmiotu retoryki przemówieniowej.

Przejawy retoryki oratorskiej widoczne są jednak w *Pieśniach* nie tylko w postawie podmiotu lirycznego. Można się ich dopatrzeć także w ogólnej koncepcji samej wypowiedzi poetyckiej. Mimo że zbiorek swych poezji religijnych opatrzyła Beniśławska tytułem: *Pieśni sobie śpiewane*, to jednak analiza sposobu konstruowania wypowiedzi lirycznej w tych utworach nie dostarcza zbyt wielu argumentów, które przemawiałyby na rzecz tzw. śpiewności. Poza regularnością w budowie wiersza: regularne strofy, określona długość wersów, dokładny rym, inne czynniki, nawet takie jak anafory i paralelizmy, mają tu więcej wspólnego z retorycznością niż ze śpiewnością. Nadto sama rozpiętość utworów, sięgająca nieraz liczby kilkudziesięciu zwrotek (np. pieśń *Ojczyzna nasza...* liczy sześćdziesiąt siedem zwrotek) — wskazuje na to, że chyba nie z myślą o śpiewaniu tworzyła poetka swe pieśni. Do rzadkości także należą w zbiorce fragmenty przybierające postać bezpośrednich, intymnych wynurzeń, nastawionych wyłącznie na sam podmiot liryczny, spokojnych opowiadań czy zwyczajnych opisów. Przeciwnie, wyznania nawet najbardziej osobiste potrafi poetka nieraz przybrać w kształty podniosłej retoryki, np.:

Odpuść nam nasze winy! Żal rżnie serce moje.  
Spowiedź czynię: zbroiłam! Już więcej nie zbroję.  
Daruń ten raz grzesznice, włóż miecz w pochwy srogi  
Wyciągniony na wieczną zglądę mnie niebogiej

I 7/5—8

Wykrzyknienia, przytoczenie, patetyczna metafora miecza, dostojne słownictwo i składnia — oto czynniki retoryki tego krótkiego fragmentu.

Nie często również zwykła Beniśławska korzystać w kształtowaniu swych wierszy z form dialogowych. Trafiające się od czasu do czasu wypowiedzenia, ujęte w cudzysłów i jakby włożone w usta Boga lub innej

postaci, nie zawsze można uważać za próbę konstruowania dialogu, lecz raczej za wypowiedź z przytoczeniem, która swe pochodzenia zawdzięcza retoryce<sup>25</sup>, np.:

Sam się skarżysz, mój Panie, nasz Ojczy jedyny,  
Przez twojego proroka na wzgardne dziecięcy:  
„Wykarmiłem mych synów, oni mną wzgardzili,  
Wyniosłem, aż za dobroć złością zapłacili”.

I 2/109—112

W *Pieśniach* zdecydowanie przeważa sposób konstruowania wypowiedzi na wzór przemowy, i to często przemowy wysokiego tonu. Nie jest to nowość, gdyż w ten sposób ukształtowana została większość dokonanych poetyckich tego okresu<sup>26</sup>.

Integralnym elementem każdej przemowy, zarówno tej zwykłej, jak i podniosłej, jest nastawienie na adresata, przejawiające się w sposobach uobecnienia go w zasięgu przemawiającego. Sposobem najprostszym jest komponowanie wypowiedzi z użyciem form w drugiej osobie:

Zdrowaś Maryja! Tyś zaszczytem Nieba!  
Tyś pomocą czysca! Tyś ziemi potrzeba!  
Tyś wszystkich wieków interes! Do Ciebie  
Wzroki wzniesione z ziemi, z czysca, w niebie.

II 2/85—88

W ten sposób konstruuje Beniśławska niektóre całe swoje pieśni, np. pieśń II i III z cyklu *Zdrowaś Maryja*, lub znaczne ich fragmenty.

Klasycznym sposobem nawiązywania kontaktu z adresatem, sposobem uroczystym, retorycznym, była zawsze apostrofa. Nie trzeba wielkiego wysiłku, by stwierdzić, że w *Pieśniach* apostroficzność jest cechą częstą i bardzo wyraźną. Jej obecność może być dwojako motywowana: obiektywnie — wtedy apostroficzność jest wynikiem obranej przez poetkę modlitewnej koncepcji utworów. Większość modlitw z natury swej zakłada konstrukcje odwoływania się do adresata<sup>27</sup>. Jeśli autorka wzięła

<sup>25</sup> Tak twierdzi T. Brajerski w artykule: *Przytoczenie nie jest kategorią składową*. „Roczniki Humanistyczne” t. XIV z. 4 s. 94.

<sup>26</sup> „Utwory literackie okresu stanisławowskiego mają najczęściej konstrukcję wywodzącą się z poetyki przemówienia. Zjawisko to szczególnie rzuca się w oczy w dziedzinie poezji lirycznej” (T. Kostkiewiczowa: *Model liryki sentymentalnej w twórczości T. Karpińskiego*. Wrocław 1964 s. 20).

<sup>27</sup> Wynika to z ontologicznego określenia modlitwy: „Człowiek wierzący (...) wie i zarazem wierzy, że w modlitwie zwraca się bezpośrednio do Boga, który jest”. Ludzkie „ja” i boskie „Ty”, „ja” i „Ty” — oto w najzwięźlejszym skrócie ontologia modlitwy (...). Wokół tego układu rozwija się cała teologia modlitwy, na tym układzie zatrzymuje się spekulatywna myśl dla owej rozmowy — modlitwy”. (A. Jastrzębski, A. Podsiad: *Z głębokości. Antologia polskiej modlitwy poetyckiej*. Warszawa 1960 s. XII).

sobie za tematy swych wierszy wezwania z dwóch klasycznych modlitw chrześcijańskich, to nic dziwnego, że ta okoliczność już w znacznym stopniu rzutuje na strukturę wypowiedzi. Subiektywnie — apostroficzność omawianych poezji jest wynikiem świadomych i celowych zabiegów artystycznych poetki, która w taki właśnie sposób kształtuje swą wypowiedź. Warto może bliżej przyrzeć się apostrofom w *Pieśniach*. Wiele spośród wezwań Modlitwy Pańskiej i Pozdrowienia Anielskiego, które autorka bierze za tematy swych utworów i które bardzo często powtarza, umieszczając anaforycznie na początku strof, wersetów, już ze względu na ich ukształtowanie, jakie otrzymały w tekstach kanonicznych — posiada charakterystyczne nastawienie na adresata, tj. na Boga lub Maryję, np. *Ojcze nasz...*, *Zdrowaś Maryjo*, *Matko Boga* itp. Są to po prostu mniej lub bardziej rozwinięte apostrofy, nieodłączne od adresowanego sposobu przemawiania. Inne wezwania, nie posiadające wyraźnego charakteru apostroficznego w tekstach modlitewnych, poetka nieco modyfikuje, nadając im kształt wyraźnego adresu. Tak np. postąpiła z długim wezwaniem: „Bądź wola Twoja jako w niebie tak i na ziemi”. Wezwanie to autorka skróciła i dodała imię Boże w wołaczku: „Bądź wola Twoja, Boże” — tak brzmi apostrofa powtarzana w pieśni. W tym samym kierunku poszła także zmiana wezwania „Łaskiś pełna” — na wykrzyknienie: „O, łaskiś pełna”. Z kierunku powyższych modyfikacji oraz z częstotliwości powtarzania w poszczególnych pieśniach modlitewnych i apostroficznie ukształtowanych wezwań (np. w pieśni II z księgi pierwszej na 67 zwrotek, 48 rozpoczyna się apostrofą), można wnioskować, że Benisławska świadomie i celowo konstruowała większość swych wierszy na typ przemówienia adresowanego do Boga lub Matki Bożej. Wypada jednak dodać, że często także anaforycznie powtarzane apostrofy pełnią nie tylko funkcję retorycznych inwokacji, ale służą także innym celom, np. rozwojowi wątku lirycznego.

Apostrofy zaczerpnięte z dwóch modlitewnych tekstów nie wyczerpują całości materiału. Benisławska zna także i stosuje innego rodzaju apostrofy. Najwyraźniej występują one w tych pieśniach, które nie powtarzają apostroficznych wezwań modlitewnych, czyli w pieśniach księgi trzeciej. Nie znaczy to, że nie ma ich także w dwóch pierwszych księgach. Rozłożenie tych apostrof w pieśniach księgi trzeciej jest bardzo urozmaicone. W jednych wierszach pojawiają się jako inwokacje na początku utworu, np. w pieśni 21:

Wielki wielkiego Rządco nieba, Boże,  
Którego wieczność tylko zmierzyć może!  
I Sędzio świata ogromny i prawy,  
Mścicielu srogi i Ojcze łaskawy!



W *Modlitwie Południowej* (III 2/5—8) apostrofa pojawia się dopiero w drugiej strofie, po uprzednim opisowym wstępie, i jest znacznie krótsza od poprzednio omawianej, a także mniej dostojna, bardziej kolokwialna:

A Ty, o Boże, Boże sprawiedliwy,  
A razem Ojcze, Ojcze litościwy,  
Racz, racz zbawiennym rozgrzać ogniem Twoim  
Lód w sercu moim!

III 2/5—8

Charakterystyczne powtórzenia, występujące w trzech kolejnych wersach, wzmacniają modlitewną emotywność tej strofy<sup>28</sup>. Na jeszcze dalszym miejscu, bo prawie w połowie wiersza (4 zwrotka), lokuje poetka apostrofę w pieśni 10 (III), przedstawivszy w trzech poprzedzających strofach przykrą sytuację podmiotu lirycznego (por. III 10/9—12).

W *Modlitwie porannej* (III 1/25—30) apostrofa wieńczy całą pieśń i jest poetycką przeróbką kończącej z reguły wiele kościelnych modlitw tzw. doksologii: Chwała Ojcu i Synowi..., połączonej z modlitewną prośbą:

O Ty, co rządysz wszystkimi  
I na niebie, i na ziemi,  
Którzy Ciebie, Syna Twego  
I czczą Ducha Najświętszego,  
Spraw, iżby się onych modły  
Nigdy, nigdy nie zawiodły!

III 1/25—30

Krótkość wersów (8 zgłoskowe), bardziej potoczna składnia (rozpozycanie spójnikiem i) — sprawiają, że apostrofa ta różni się znacznie stopniem dostojności od pierwszej z cytowanych dotychczas apostrof: „Wielki wielkiego Rządco nieba Boże”, jest bardziej śpiewna.

Z dotychczasowego wywodu o rozmieszczeniu i budowie apostrof pieśni z Księgi III wypływa wniosek, że są one różnorodne. Apostroficzne fragmenty, przeważnie całe strofy, choć z zasady bardzo podobne, różnią się jednak dość wyraźnie zarówno w budowie, jak i w funkcji. Ich rozmieszczenie jest także bardzo urozmaicone. Nie przeszkadza to im pełnić tej samej zasadniczej funkcji, tj. mniej lub bardziej sprecyzowanego adresu przemowy. Jeśli się zważy fakt, że na 24 pieśni ostatniej księgi aż 15 zawiera wyraźne i dość rozbudowane apostrofy, i jeśli znaczna część wypowiedzi ukształtowana jest w drugiej osobie, to można mówić o jakiejś generalnej tendencji w *Pieśniach* do konstruowania wypowiedzi lirycznej na modłę przemowy, dość często przemowy wysokiego tonu. Charakterystyka ta zbiega się z charakterystyką

<sup>28</sup> Funkcję taką przypisuje w *Pieśniach* T. Brajerski licznym powtórzeniom (T. Brajerski: *O języku „Pieśni” Konstancji Benisławskiej*. Lublin 1961 s. 159).

typu struktury wypowiedzeniowej większości ód A. Naruszewicza<sup>29</sup>. Nie w tym dziwnego. Poeta ten, współczesny Beniśławskiej, żył i tworzył w oparciu o wspólną z autorką *Pieśni* świadomość artystyczną epoki.

Z apostrofą, jak to już można było zauważyć na analizowanych przykładach — idzie często w parze peryfrazą. Ten stylistyczny środek z natury swej poszerza wypowiedź, a równocześnie czyni ją uroczystą i bardziej dostojną. Oto przykład łącznego użycia apostrofy i peryfrazy:

O Ty, który w swym ręku trzymasz urodzaje,  
A kto się na Cię spuści, do sytości naje,  
Który władasz dżdżem, gradem, upałem i suszą,  
Którego głosu słuchać wiatry głuche muszą;  
Który gdy nie przeżegnasz na roli siew wszystek,  
W oborze co do sierci wypada dobytek,  
Ryba w wodzie wytycha, w lesiech mrze głód zwierze,  
A ptastwo na powietrzu złe powietrze bierze;  
Który kiedy rozkażesz, na piaszczystej ziemi  
Bujniejsze zboże pójdzie niż na czarnoziemi;  
Piaski w łąki wesołe mienisz i do razu  
Żywy strumień z twardego wyprowadzasz głazu;  
Za którego statutem z niebios nieustanna  
Głodny lud izraelski nasycąła manna,  
Daj nam dzisiaj naszego powszedniego chleba,  
Którego jako ciała tak duszy potrzeba!

I 6/1—16

Powyższy fragment jest znamienym przykładem rozwiniętej apostrofy, zbudowanej na zasadzie klasycznego okresu retorycznego. Cztery strofy tworzą tu jedną wypowiedzeniową całość, uwidocznioną nawet graficznie, gdyż dopiero po czwartej strofie stawia autorka wyraźnie delimitujący całą frazę znak interpunkcyjny — wykrzyknik, podczas gdy trzy poprzednie strofy oddzielała tylko średnikiem. Całość ta stanowi jeden wielki period, utrzymany od początku do końca w tonie podniosłej oratorskiej emfazy, którą rozładowuje dopiero końcowa modlitewna puenta: „Daj nam dzisiaj naszego powszedniego chleba”. Zważmy, że podmiot zdania głównego pojawia się jako drugie słowo pierwszego wersektu, a orzeczenie główne — dopiero w przedostatnim wersecie. Takie kłamrowe ujęcie zdań — członów podrzędnych jest znamieną cechą konstrukcji okresu retorycznego<sup>30</sup>. Zdania składowe tworzą zaś wewnątrz

<sup>29</sup> Por. Cz. Zgorzelski: Naruszewicz — poeta. „Roczniki Humanistyczne” t. IV z. 1 s. 128—130.

<sup>30</sup> Por. egzorcyzm z *Dziadów* A. Mickiewicza, cz. II:

A kto prośby nie posłucha,  
W imię Ojca, Syna, Ducha.  
Widzicie Pański Krzyż?  
Nie chcecie jadła, napoju,

zdania głównego mniej lub bardziej rozbudowany układ „szufladkowy”.

O Ty \_\_\_\_\_ Daj nam chleba  
który (3×) \_\_\_\_\_ który \_\_\_\_\_ który \_\_\_\_\_ za którego \_\_\_\_\_ którego  
gdy \_\_\_\_\_ Kiedy? \_\_\_\_\_

Uniesioną intonację podtrzymują w wypowiedzi anaforycznie umieszczone zaimki względne, które rozpoczynają kolejne człony okresu. Ta anafora ciągle przywołuje postać adresata i rozciąga na kilka strof retoryczny zwrot do odbiorcy. Mimo to — w tej bogato rozbudowanej apostrofie ani raz nie pojawia się bezpośrednie nazwanie adresata po imieniu, choć dobrze wiemy o kogo chodzi. Wypowiedź posługuje się wyłącznie peryfrastycznymi określeniami Boga. Poetka jakby się uwzięła, aby ani raz w tym fragmencie nie wypowiedzieć imienia Stwórcy. Także i w następnych strofach, choć w międzyczasie zwróci się do Boga: „Wielmożny Panie” — kontynuuje omówieniowy sposób określania Boga. Nie przypadkowa jest zawartość semantyczna tych peryfraz. Wszystkie one zgodnie charakteryzują i podkreślają życiodajną i opatrnościową funkcję Boga, który włada siłami przyrody, karmi wszelkie stworzenie. Wymienione przymioty Boga, łącznie z aluzjami biblijnymi (manna, strumień ze skały dobyty), analogicznie do składni i intonacji pierwszego fragmentu — stanowią przygotowanie do postawienia tej „aprowizacyjnej” prośby o chleb powszedni.

Kunsztowność niemal wszystkich peryfraz wymownie harmonizuje z potęgą Stwórcy i opatrnościową troską o stworzenie:

O Ty, który w swym ręku trzymasz urodzaje,  
Który wladasz dżdżem, gradem, upałem i suszą,

(kontrast zestawienia)

Którego głosu słuhać wiatry głuche muszą,  
Który gdy nie przeżegnasz — który kiedy rozkażesz,  
Ty któryś areypańską sprawiwszy biesiadę  
Kazał wezwać do stołu ubóstwa gromadę.

I 6/1, 3—5, 27—28

Te kontrastujące omówienia służą tu bezpośrednio celom jakiegoś wywodu. Bóg przedstawiony jako wszechmocny i zapobiegliwy względem wszelkiego stworzenia nie może zapomnieć o człowieku, który w zestawieniu z nim jest słaby, ubogi i nędzny:

Owo żebracy, z ręką wyciągnioną stoim  
Przed Pańskimi oknami, przed pałacem Twoim.

I 6/23—24

Zostawcie nas w pokoju  
A kysz, a kysz!

(A. Mickiewicz: *Dzieła poetyckie*. Warszawa 1953 s. 18).

Innym przykładem wielkiego nagromadzenia peryfrastycznych określeń może być pieśń *Zdrowaś Maryja* z Księgi II. Poetka wykorzystuje w niej cały zapas określeń Maryi, jakie tradycja kościelna zwykła do niej odnosić:

Zdrowaś Maryja! O schorzałych zdrowie  
Synów Adama! (...)

(...) Proroków spełnienie,  
Jęczących Ojców starych ożywienie,  
Wskrzeszenie świata w grzechu umarłego  
I zmartwychwstanie początku naszego.

(...), dóbr wszelkich Skarbnico,  
(...) Oliwo pokoju,  
W okupie świata Syna Pomocnico!  
O chlubo panien, o płci mej ozdobo!  
Laurze niezwiędły po zwycięstwie w boju,  
Płodna panieństwa w świecie Latorośli,  
Przez którą ludzie w anioły porośli!

II 2/17—18, 21—24, 41—43, 45—48

Ta peryfrastyczna litania ciągnie się w tej pieśni jeszcze przez kilkanaście zwrotek. Peryfrastyczne nazwania Boga, Maryi, występujące często wspólnie z apostrofami, stanowią w *Pieśniach* wyraźny przejaw retoryki oratorskiej. Funkcja ich polega na słownym poszerzeniu wypowiedzi, na podnoszeniu dostojności i uroczystości formy wypowiedzi, na bezpośrednim zwrocie do adresata, który to zwrot często motywuje wypowiedź poetycką.

Widocznym odbiciem wpływów retoryki oratorskiej na koncepcję wypowiedzi w *Pieśniach* jest częste użycie form kategorycznych, żądających, form w trybie rozkazującym, wykrzyknikowym itp. Nawet bardzo pospolity rodzaj modlitwy — prośba, rzadko u Beniśławskiej przybiera spokojną pokorną postać, nacechowaną obecnością eufemistycznych zwrotów, takich jak w następującym przykładzie:

Odpuść nam nasze winy, **pokornie prosimy**,  
Bo odpuszczamy naszym winowajcom i my.

I 7/13—14

Najczęściej jest to wypowiedź żądająca, a czasem formalny rozkaz.

Ty mną rządz, Ty mi panuj! Niech Twa wola kręci  
Mną jak wiatr wietrznikiem według swojej chęci.

I 4/13—14

Jeśli zatem zwyczajną prośbę zwykła poetka wyrażać w formie żądającej, to nie powinien dziwić fakt, gdy inne wewnętrzne postawy podmiotu wyrażać będzie w tonie rozkazującym, wykrzyknikowym. Tak np.

postanowienie poprawy, a więc jakąś zdecydowaną wolę podmiotu lirycznego wyrazi poetka w uroczystej formie przyrzeczenia, przysięgi:

Przyjdź, przyjdź Królestwo Twoje! Rzucam wszystkie zbrodnie!  
Wyrzekam się niewolstwa grzechu: Niezawodnie  
Ci służyć, Ignąć do Ciebie po wszystkie dni moje,  
Królu królów, **przysięgam**. Przyjdź Królestwo Twoje!

I 4/5—8

Innym razem decyzję swoją stwierdzi nawet zaklęciem:

Ojcze! Świadcę się Niebem i ziemią, i piekłem,  
Przed świętymi Duchami i przed biesem wściekłym,  
Ze niczego ja nie chcę, ni o co nie stoję,  
Jedno tylko o Ciebie i o miłość Twoję.

I 2/249—252

Kategoryczne stwierdzenia, wzmacniane formułami zaklęć, przyrzeczeń, wołania o pomstę, natarczywe żądania — to styl wyrażania postaw podmiotu lirycznego u Benisławskiej, podmiotu odzwierciedlającego w ten sposób wielką żarliwość religijną<sup>31</sup>.

O tym jak przywiązana była poetka do tego rodzaju patetycznych deklaracji świadczy fakt wystylizowania znacznego fragmentu Pieśni VII (Księga I) na wzór jakiegoś cyrografu, osobiście spisanej przysięgi. Stylizacja ta jest bardzo wiernym odtworzeniem takiego dokumentu, z zachowaniem wszystkich niezbędnych jego prawnych wymogów. Najpierw jest mowa o karcie, na której ma być spisany ów dokument i dla czego ma być spisany:

Lecz dla mnie trzeba karty, której ustna snadnie  
Obietnica z nietrwalej pamięci wypadnie.

Następnie określa się sam sposób pisania, tak znamieny dla cyrografu — pisania krwią:

Więc padłszy na kolana pokornie ku ziemi,  
Przed nogi Syna Twego goźdzmi przebitemi,  
Biorę pióro, o Ojcze, **krwią ran drogich poję**,  
**Krwią Zbawce świata** pisze przedsięwzięcie moje:

Literatura fantastyczna zna cyrografy spisywane z szatanem, ale spisywane krwią własną kontrahenta. W tym wierszu Benisławska odmieniła ten motyw — akt ten jest spisywany „Krwia Zbawce świata”. W tej wstępnej strofie stworzyła poetka obraz pełen poważnego, sakralnego nastroju. Z kolei wymienia autorka treść swego przyrzeczenia:

Przyrzekam Ci na zawsze **krzywd** nie mścić się, które  
odebrałam, odbieram, lub kiedy odbiorę

<sup>31</sup> Por. II 6/240—300.

Następuje charakterystyczny dla prawnego aktu moment wezwania na świadków:

Biorę za świadki ziemię, i niebo, i piekło,  
I ludzi, i anioły, i ómę duchów wściekłą,  
I samo me sumnienie (...).

i nieodzowna w takim wypadku sankcja za niedotrzymanie zobowiązania, zaklęcie:

(...), a gdy nie dostoję  
W mym słowie, niech na zgubę wszyscy staną moją.  
Niech ziemia precz mię goni, niebo nie przyjmuje,  
Piekło do siebie chwyta, sumnienie katuje!

Do kompletu formalnych wymogów aktu prawnego pozostały jeszcze własnoręczny podpis i data, i o tym Beniśławska nie zapomniała:

Pomnij na moją kartę, którąć nie przez dzięki  
Na wieczny czas z podpisem daję własnej ręki.  
Daję, gdy rok dwudziesty ósmy już przemija,  
Biada mi, że tak późno! — daję, **Konstancyja!**

I 7/149—188

Jurydystyczna doskonałość tego dokumentu i dostojny ton wypowiedzi, sakralny charakter przysięgi, zaklęcia — oto cechy jego wysokiego tonu retoryki. Składnia, nie zawsze honorująca granice wersetu, rozrzucająca dość daleko elementy szyku wyrazów, niedwuznacznie nawiązuje do prozy uroczystego dokumentu sądowego.

Ale na tym przykładzie nie wyczerpuje się lista retorycznie wykorzystywanych wykrzyknień. Podmiot liryczny *Pieśni* nie tylko do siebie zwykł kierować ostre słowa zaklęć. Gdy je kieruje do szatana, lub do kogoś innego, wówczas zaklęcia takie przybierają formę kościelnego egzorcyzmu lub zwyczajnego przekleństwa<sup>32</sup>, np.:

Precz na duszę mą zażarci,  
Precz pierzchajcie, precz, precz czarci!  
Znak, znak Krzyża kładę drogi!  
Precz ode mnie! Precz stąd, w nogi!  
W imię Ojca... Stój! Stój, biesie!  
W imię Syna... Stój! Gdzie rwiesz się?  
W imię Ducha Najświętszego...  
Stój! Czuj Boga ze mną mego!

I Pieśń Przeżegnania/1—4, 9—12.

Najwyższy chyba stopień retorycznego wzburzenia zawiera przekleństwo (por. już cytowane przykłady II 6/109—212); II 3/256—260). Można by jeszcze cytować wiele takich przykładów różnie ukształtowa-

<sup>32</sup> A. Wierzbicka: *System składniowo-stylistyczny prozy polskiego renesansu*. Warszawa 1966 s. 54—56.

nych kompozycji, których wspólną cechą jest zazwyczaj zdecydowana, konatywna, zaakceptowana wykrzyknikiem struktura wypowiedzeniowa.

Kolejnym przedmiotem obserwacji w *Pieśniach* pod kątem związków z retoryką przemówieniową będzie styl. Styl retoryki oratorskiej przejawia się w wierszach Beniśławskiej w dość częstym użyciu figur klasycznych: pytania retorycznego, nagromadzenia, wyliczenia oraz tautologicznych powtórzeń. Pytania używa Beniśławska w różnym celu. Tu interesować nas będzie tylko pytanie mające cechy pytania retorycznego. Do innych będzie jeszcze pora powrócić. Pytania retoryczne nie są w *Pieśniach* nazbyt częste. Występują pojedynczo i sporadycznie, np. w pieśni II (Księga I) na 67 zwrotek tylko 5 razy:

Cóż już jakoś jest dobry, jak łaskawy Ociec  
Dla tych, co Cię szukają, któż potrafi dociec?

I 2/103—104

Ojcze! O miły Ojcze! Któż już wątpić może,  
Czy trzeba, czy nie trzeba Ciebie kochać Boże?

I 2/245—46 i inne.

Innym razem gromadzi poetka kilka pytań naraz:

I za tóż monarchowie krwawe wojny wiodą?  
I za tóż tyle dusz gubią z wieczną swoją szkodą?  
Za tóż, nieb niepomni, dawszy rozbrat onocie,  
O ludzie — ach, nie ludzie! — walają się w błocie?

I 4/137—140

Bywają także pytania bardziej rozbudowane, rozciągające się na całą strofę:

Święć się, święć się Imię Twoje! O, kto mi dozwoli  
Z wszystkich serc wydrzeć miłość, która nie z Twej woli,  
A w zamianę Twą natchnąć, by wszyscy gorzeli  
Żarem Twojej miłości, a wreszcie spłonęli?

I 3/117—120

Tak skonstruowane zapytania służą w *Pieśniach* do uroczystego, poetyckiego wyrażania pewnych uczuć: zdziwienia, miłości, oburzenia i pragnienia. W wypadku większego nagromadzenia pytań można się dopatrzeć w ich użyciu także funkcji rozwoju wątku lirycznego.

Częstszym zabiegiem stylistycznym jest nagromadzenie i wyliczenie. W nagromadzeniach spotykamy różne elementy i struktury składowe. Np. w pieśni *Przyjdź Królestwo Twoje* (Księga I) 11 kolejnych zwrotek formułuje poetka jako jeden wielki zbiór antytetycznych zestawień: negatywów ziemi i pozytywów nieba, w którym na przemian jedna strofa rozpoczyna się partykułą „tu” (do ziemi), druga — „tam” (do nieba):

**Tu** nas na czas wszelki  
Ciężko zbyt osodłały grzechowe mścicielki:  
Troski, prace, gryzoty, głód, chłód, niedostatek,  
Bój, strach, boleść, choroby i śmierć na ostatek.

**Tam** żywot spokojny,  
Tam wolność bez niewoli, tam pokój bez wojny,  
Tam bez odmiany szczęście, tam szczęśliwa radość,  
Tam radosna wieczność i dóbr wszelkich zadość!

I 4/21—28

Choć ten jedenastozwrotkowy fragment jako całość stanowi przykład rozwlekłego nagromadzenia przeciwstawnych porównań, to poszczególne elementy tego fragmentu — strofy — prezentują różne tendencje. Tak np. już te dwie przytoczone różnią się między sobą: pierwsza ogrom niedoskonałości ziemskiego padoleu oddaje w długim szeregu asyndetycznych wylczeń, druga zaś doskonałości nieba wyraża w eliptycznych, antytetyczno-konceptycznych określeniach: Tam wolność bez niewoli, pokój bez wojny itp. Dwa ostatnie wersety są przykładem tzw. zahaczania się konceptów przez „podchwytywanie” brzmienia ostatniego wyrazu:

Tam bez odmiany szczęście, tam **szczęśliwa radość**,  
Tam **radosna** wieczność..

(...) **Tu** młodość starzeje,

W dalszych zwrotkach zjawiska te się powtarzają, stają się jeszcze bardziej wyraźne, np. dwie kolejne strofy są analogicznie zbudowane i realizują ten sam, co w poprzedniej strofie określony schemat:

Tu się piękność wyszpeca, tu mocność słabiej,  
Tu wystawna chudnieje niepocześnie cera,  
Tu życie bez nadziei ożycia umiera!

(...) **Tam** starość młodnieje,

Tam się szpetność wypiększa, tam słabość mocniej!  
Tam opadła nadobnie wypełnia się cera,  
Tam bez bojaźni śmierci śmierć życie odbiera!

I 4/37—44

Strofa jest zaprzeczonym powtórzeniem poprzedniego schematu, w którym przedstawiono tylko odpowiednie słowo. Na tym przykładzie można wyraźnie obserwować krzyżowanie się dwóch odmiennych tendencji retorycznych. Jedenastozwrotkowy fragment już przez samą długość zdradza tendencję pewnej rozwlekłości, bliższej retoryce oratorskiej, natomiast konstrukcje niektórych strof, operujące środkami epigramatycznymi (elipsą, kontrastem, konceptem itp.) zbliżają się do konstrukcji bardziej lakonicznej.

Mniejszym od strofy komponentem nagromadzeń są zdania — wersety. Beniśławska buduje czasem paralelne układy analogicznych konstrukcji składniowych, pełniące funkcję argumentów uzasadniających postawioną tezę.

*Teza:*

Wszyscy w Tobie (Bogu) żyjemy, a kto się wydziera  
Z życiodawnej Twej ręki, ten rychło umiera.



Argument:

Przejmę promyk od słońca, aźci po promyku,  
Rozżenię strumyk z źródłem, aźci po strumyku,  
Siekę gałęź od drzewa i usycha snadnie,  
Utnę członek od ciała, i zgnilizna padnie.

I 2/47—52

W jednej strofie aż cztery paralelne konstrukcje składniowe rozpoczyna czasownikami i zarazem cztery argumenty potwierdzające tezę.

Nagromadzenie argumentów pełni często funkcję wzmacniającą ich siłę dowodową, siłę przekonania. Nagromadzenia elementów mniejszych od zdania spotkać można w *Pieśniach* tam, gdzie autorka próbuje wyrazić coś niewyrażalnego, np. doskonałość Boga, Maryi, bądź tam, gdzie chce wzmocnić lub spotęgować wrażenia. Tak np. dla wyrażenia kilku zasadniczych, sformułowanych przez teologię przymiotów Bożych — jak najwyższy, najdoskonalszy, wszechmocny, jeden w Trójcy, sprawiedliwy — poetka w ośmiu wersetach pieśni II (Księga I) gromadzi najpierw cały szereg porównań i jeszcze większą ilość synonimicznych określeń (por. I 2/1—24). W innym wypadku nagromadzenie synonimicznych określeń służy także oddaniu wielkości imienia Bożego (por. I 2/69—72). Na wyliczeniach oparta jest cała pieśń 20 (Księga III), przypominająca kantyk Daniela. Wzywa w niej poetka wszystkie stworzenia, by chwaliły Boga. W pieśni tej znalazło się też najwięcej wyrazów złożonych:

Lyskanie chmurobłędne, wiatry lasołomne,  
Pioruny trójjęzyczne, powietrze ruchome,

Szturmy i wichry gwiazdne, Akwilonie zimny,  
Chwalcie Pana (...)

III 20/13—16

W wyliczeniach Benisławska nie tylko zwraca uwagę na ilość, ale także na jakość wymienionych elementów. W przytoczonej strofie mowa jest o wietrze, który ma wielbić Stwórcę. Ale nie o jednym tu wietrze mowa. Są to: wiatry lasołomne, powietrze ruchome, szturmy i wichry gwiazdne, zimny Akwilon. Istotną funkcję pełnią tu także nagromadzenia przymiotników i określeń złożonych, które różnicują poetyczność widzenia świata i konstruują z wyliczonych elementów plastycznych jego obraz oraz kształtują nastrój wiersza. (Por. inne nagromadzenie, np. samych przymiotników I 8/17—18). Są również wyliczenia mające charakter „rozwijający”:

(...)! Niech Ciebie na ziemi  
Wielbi Pasterz Kościoła z owcami wiernymi,  
Monarcha z poddanymi, hetman z wojsk gromadką,  
Rodzice z dziećcami, gospodarz z czeladką.

(...) Niech Ci śpiewa słodko  
Oracz za pługiem chodząc, pasterki za trzodką,  
Zeńcy chleb w snopy wiążąc, ów bawny rzemiosłem,  
Ów flintą, a ów handlem, a ów robiąc wiosłem.

I 3/65—68; 73—76

Wyliczenia te różnią się wyraźnie od suchych asyndetonicznych enumeracji, stwarzają pozory opisu bądź opowiadania. Wystarczy bowiem wykreślić początkowe „niech”, by strofy zamieniły się wypowiedzenie opisowe.

Niekiedy nagromadzenia wyrażeń wykrzyknikowych odzwierciedlają w retoryczny sposób stopień emocjonalnego uniesienia podmiotu lirycznego, np.:

Przepuść tylko na wieki, zbaw ognistej rzeki!  
Tu siecz, przepuść! Pał, przepuść! Ach przepuść na wieki!  
Spuść na nas tu choroby, spuść tu zawstydzienia,  
Tu strasz, grzmi, tłucz, piorunuj! Zbaw nas potępienia.

I 9/125—128

To wzburzenie wyraża się także rwanym tokiem metryczno-składniowym. W sumie wszystkie wyliczenia i nagromadzenia tworzą w *Pieśniach* bardzo bogaty i zróżnicowany zasób środków stylistycznego kształtowania wypowiedzi. Nie sposób omówić tu wszystkie warianty.

Innym dość częstym środkiem stylistycznym są porównania. W *Pieśniach* występują one w różnych odmianach: pojedynczo lub gromadnie, mniej lub bardziej rozbudowane. Oto przykład porównania pojedynczego:

(...)! Albowiem Twe, Panie  
Wypełnić się nie może w nas upodobanie,  
Póki człowiek swym bywa i pokąd swej chuci  
Tak daleko, jak zachód od wschodu, nie rzuci.

I 5/141—144

Porównanie to występuje samotnie. Jego punkt odniesienia ma nieokreślony kosmiczny zasięg: człowiek, by zasłużyć na umiłowanie Boże, tak daleko ma odrzucić swe skłonności, jak zachód odległy jest od wschodu. Określenie to, rzadko w poezji spotykane, ma wymiary hiperboliczne. Warto przy okazji zwrócić uwagę na charakterystyczne dla tej strofy zjawisko rozrzucenia elementów składniowych, które w zwyczajnym wypowiedzeniu stoją z zasady blisko siebie. A więc najpierw w pierwszej części takie elementy, jak „Twe Panie... upodobanie” — rozdziela nie tylko cała reszta konstrukcji zdaniowej, ale także granica wersetowa, części te bowiem umieszczone są w klauzulach obu wersetów. W drugiej części analogicznie rozbite zostało orzeczenie: „nie rzuci” i dopełnienie bliższe: „swej chuci”. Wewnątrz tych składników znalazło się właśnie całe porównanie. Czyżby składnia wspierała tutaj także ową rozpiętość

członów porównania — tak daleko, jak zachód od wschodu<sup>33</sup>? Bardzo podobny do poprzedniego wydaje się inny przykład:

Odpuść nam nasze winy! Odpuść tak nawzajem,  
Jak i my odpuszczenie winowajcom dajem.  
Dajem z całego serca, w wiecznej niepamięci,  
Jak kamień w głębi morskiej topiemy niechęci.

I 7/141—144

W innym miejscu poetka gromadzi cały szereg porównań, które służą dla oddania wielkości przymiotów Boga, np.:

Ojciec nasz, któryś jest w niebie jak król na stolicy,  
Jak słońce wszytkożywne na niskiej ziemi,  
W Kościele — jako Rządca, w duszy wiernej — jako  
Oblubieniec w łożnicy przybranej wszelako.  
W Aniołach i swych świętych jak odpłata droga,  
W złych duchach i przeklętych — jako strach i trwoga.  
Jak Alfa i Omega sam w sobie od wieka,  
Jak Ojciec dobrotliwy dziecinnie — dla człeka.

I 2/1—8

Osiem wersetów i osiem porównań, na przemian paralelnie i chiazmowo układanych, jak to zwykle bywa przy większych nagromadzeniach różnych elementów w wierszach Benisławskiej. Analogicznie określa się także Matkę Bożą, posługując się nagromadzeniem szeregu porównań, w których użyty spójnik: niż, nad, wskazuje na stopniujące wartościowanie elementów porównawczych:

Święta Maryja! Tyś czystsza bez miary,  
Niżli Zuzanna, niżli Józef stary.  
Twoja niewinność nad Jeremiasza,  
Twoja gorliwość nad Enechijasza.

II 7/53—56

Poetka zna różne przykłady takich rozbudowanych porównań, które wykorzystuje dla różnych celów, np.:

(...) Nie tak jeleń leci  
Raniony od postrzału do leczystych kwieci,  
Nie tak strzała do celu, do góry płomienie,  
Jak się moje unosi do Ciebie pragnienie.

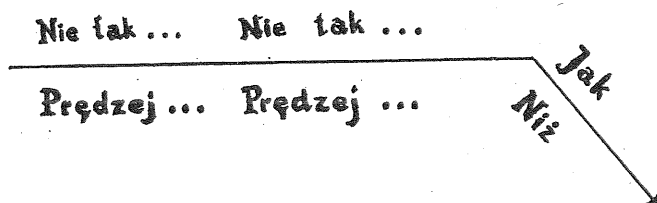
I 4/273—276

Prędzej by swej kochanki posłuchał niecnota,  
Precz gniew na słowo jedne pognałby za wrota.  
Prędzej by chciwiec za grosz odstąpił urazy,  
Niż gdybyś rozkazywał Ty, Boże, sto razy.

I 7/109—12

<sup>33</sup> A. Wierzbicka: *Lingwistyczne narzędzia w stylistycznej analizie szyku wyrazów*. „Pamiętnik Literacki” 1963 z. 2 s. 531.

Te dwa przykłady porównań rozbudowanych i połączonych ze stopniowaniem o pointowym rozwiązaniu wydają się być najbardziej bliskie retoryki oratorskiej. Przemawiają za tym: składnia długich, anaforycznie i równolegle sformułowanych zdań, gradacja oraz dramatyczne kształtowanie linii intonacyjnej antykadencji i kadencji<sup>34</sup>. Oto schemat tej linii:



Porównania te, choć ukształtowane retorycznie, w odróżnieniu od poprzednich wyrażają jakieś uczucia. Wśród rozbudowanych porównań, zwłaszcza z księgi trzeciej, są takie, które odbiegają nieco od założeń retoryki oratorskiej, a nawet elogiarnej, a bliższe są funkcji lirycznej. Porównania w twórczości Beniśławskiej pełnią zróżnicowane funkcje. Służą autorce do ukonkretnienia pojęć abstrakcyjnych nadprzyrodzonych, do wyrażania rzeczy i pragnień niewyraźnych, duchowych. I stąd częste ich użycie. Podobnie konstruowane porównania znaleźć można w poezji J. A. Morsztyna<sup>35</sup>.

Analogiczne funkcje pełnią inne elementy metaforyki: przenośnie, animizacje i personifikacje. Oto np. posługując się obrazem żeglowania po morzu oddaje autorka trudności życia duchowego:

Ale zbaw nas od złego! Żle tu z nami, Panie!  
 W wątej łódce na srogim płyniem oceanie.  
 Tu na nas szturm po szturmie, wał po wale leci,  
 Tu twarde skały grożą, tu miękkie zamieci.  
 Tu trzeba się z łakomstwem spotkać, z gniewem, pychą,  
 Tu z bezwstydem, miękkością i rozkoszą lichą.  
 Zewsząd niebezpieczeństwo i trwoga niemała:  
 Tam z ponętami świata, tu z podniętą ciałą.  
 Jeśli zwalę łakomstwo, rozkosz wznosi szyję,  
 Pycha nadęto idzie, gdy rozkosz podbije.  
 Jeśli pychę odepre, to tam druga flaga,

<sup>34</sup> Por. inny przykład: II 9/13—16.

<sup>35</sup> Por. Nie tyle Puszcza Niepołomska zwierza,  
 Nie tyle ordy janczarskie żołnierza,

.....  
 .....

Nie tyle mają i jeziora trzciny  
 Jak ja mam bólu dla swej Katarzyny.

(J. A. Morsztyn: *O sobie*. W: *Utworki zebrane*. Warszawa 1971 s. 7)

Drugi bałwan na me się pogrążenie wzmaga,  
Cóż gdy jeszcze po takich i burzach, i wietrze  
Rozbójnik zasadzony na tym morzu natrze  
Na mój słaby czółneczek? Gdzie mię w złą godzinę  
Nie poratujesz, Boże, zginę! zginę! zginę! zginę!

I 9/21—36

Jest to przykład wielkiej metafory-alegorii z równoczesną wykładnią znaczenia każdego elementu. Fragment ten jest zbudowany ramowo, bowiem przenośnia zajmuje w zasadzie strofę pierwszą i ostatnią i jakby kłamrą spina wewnątrz wykładnię przypowieści. Jej cechą jest wykorzystanie wielu elementów morskich. A więc tendencja bliska takim zjawiskom, jak omawiane uprzednio wyliczenia bądź nagromadzenia. Poetka przywołuje następujące elementy związane wspólnym kręgiem pola semantycznego: łódka, ocean, szturm, wał (domyślne: wody), skały, zamieci, flaga, bałwan, burze, wiatr, rozbójnik, morze, czółneczek i zła godzina. Elementów jest wiele, co wskazuje na wielostronne i szerokie wykorzystanie metafory. Mowa w niej nie tylko o samym żeglowaniu, ale także o groźnych niebezpieczeństwach, jakie nieraz towarzyszą temu zajęciu: burze, wiatry, wzburzone fale, mielizny, piraci. Zestawienie tych elementów nie jest zwyczajne, rządzi nimi czasem zasada kontrastu, podkreślana dodatkowo znaczącymi przydawkami:

**wąta łódka — na srogim oceanie**  
**Tu twarde skały — tu miękkie zamiecie**

Zwrotka trzecia przedstawia zdynamizowany obraz walki, w którym nakładają się elementy zmagania wewnętrznych człowieka na elementy walki żeglarza z żywiołem morskim lub z rozbójnikiem. Strofę ostatnią kończy trzykrotny okrzyk: zginę, przypominający wołanie o ratunek (por. zestawienie ojczyzna — okręt z II kazania sejmowego Piotra Skargi).

Dość często zmagania wewnętrzne ukazuje Beniśławska poprzez realistyczne obrazy walki, trudu, pokonywania zewnętrznych przeszkód. Oto inny przykład takiej metafory:

Wszędzie na drodze cierń ostry się kładzie,  
Zewsząd gromadne głogi na zawadzie,  
Wojną mi grozi nieprzyjaciel srogi  
I w serce puszcza niespokojne trwogi.

III 21/9—12

Sytuację duszy otoczonej zewsząd różnymi niebezpieczeństwami najlepiej oddaje obraz usidlenia:

(...) Widzą oczy Twoje,  
Jako wśród **sideł** chytrolownych stoje.  
**Sidla** nade mną, **sidła** i pode mną,  
Za mną i ze mną, **sidła** i przede mną.  
**Sidla** nade mną: rozkosz, szczęście z pychą;  
**Sidla** pode mną: rozpacz z troską lichą;

**Sidla** przede mną: dalsze gnanie świata;  
Za mną i ze mną: przepędzone lata.

**Sidla** z lewicy; nieprzyjaciół wiele;

**Sidla** z prawicy: sami przyjaciele.

**Sidla** są we mnie, bo sam człek przyjaciel  
I sam największy sobie nieprzyjaciel.

Wszereż i wzdłuż **sidła**, i **sidła** dokoła,

**Sidla** przy **siđiach**. Któż się ustrzec zdoła?

Z tego się wyrwę, w drugim więznie **sidle**,

Z drugiego wyjdę, w innych się **usidle**.

II 9/37—52

Osobliwością tego fragmentu jest rzucające się w oczy powtarzanie wyrazu „sidła” (16×). Zabieg w zasadzie prosty, nawet monotony, ale w swej prostocie bardzo realistycznie oddający sytuację uwikłania. Właśnie takie częste powtarzanie tego samego wyrazu w nagłosie wersetu, w częściach pośredniówkowych lub przedśredniówkowych oraz w klauzulach — stwarza wrażenie całkowitego zaplątania się, usidlenia, wrażenie, które narzuca sama kompozycja fragmentu.

Takie i tym podobne metafory-alegorie rozciągające się na całe strofy lub dłuższe fragmenty *Pieśni*, przypominające ewangeliczne przypowieści, stanowią nierzadki zabieg artystyczny Benisławskiej. Zabieg ten bardzo często konkretyzuje niewyraźne stany wewnętrzne duszy ludzkiej i Bożego działania. Konstrukcja przypowieściowych alegorii, ich rozmiary i kompozycja mają chyba najwięcej wspólnych cech z przemówieniowym sposobem kształtowania wypowiedzi retorycznej.

Zjawiskiem częstym w pieśniach jest antropomorfizacja istot nadprzyrodzonych bądź animizacja pojęć oderwanych lub przedmiotów martwych. Tendencja ta ma wspólny kierunek z rodzajem metafor-alegorii. Jej celem jest bowiem sprowadzanie tego co nieziemskie, nadmysłowe, do wymiarów ziemskich, konkretnych. W antropomorficznym ujęciu Boga spotkać można liczne elementy ludzkiego ciała przypisywane Najwyższemu. Poetka dość często mówi o Bożym obliczu lub Bożej twarzy (por. I 4/65; I 4/124—125; 4/177—182, 195, 238), np.:

O, kto pęta rozbije krzepkie niewolnicze?

Kto pozwoli wylecieć przed święte **Oblicze**?

(...)! Ach kto jak najrażcej

Da mi **twarz** Boga widzieć? (...)

I 4/123—124, 165—166

Z organów ludzkich najczęściej wymieniane bywają uszy (por. I 7/55; III 2/17—18):

Dzisiaj, dnia nędzy, przyjm w święte Twe **uszy**

Ku czci Twej, mojej ku zbawieniu duszy.

I 1/15—16

Jest mowa także o Bożym oku:

Bo jasność Twego oka z wysokiego nieba  
Przegląda lepiej, czego bardziej mi potrzeba.

I 5/43—44

Z innych organów przywoływane bywa serce:

Ach, daruj, Ojcze, winę! Twa dobroć zgniewana,  
Twe serce rozjątrzone nad rany mi rana.

I 2/117—118

Jednak najczęstszym elementem antropomorfizacji Boga są ręce. Ich dziełem jest niebo i ziemia, wszechświat i człowiek:

...To mi niebo złote  
**Rąk** Twoich widzieć przedziwną robotę  
Tyś niebo rzucił gwiazdami haftowane,  
**Rąk** Twoich dzieło...

III 6/5—7

Ojcze! Bo z Twych rąk sąśmy już z kości, już z gliny.  
Ty wiesz Boże! Twe ręce w matkach nas tworzyły.

I 2/169, 237

Boża ręka utrzymuje nas przy życiu i karmi:

Wszyscy w Tobie żyjemy, a kto się wydziera  
Z życiodawnej Twojej ręki ten rychło umiera.

I 2/47—49

W Bożej ręce znajdują się także losy człowieka:

Ten w jednym, a ten w drugim, a ten w trzecim stęka,  
Chociaż wszystkie te kostki! Twoja rzuca ręką.

I 5/111—112

Boża ręka, jako potężne ramię — to wreszcie siła oparcia dla słabego człowieka:

A Bóg (...)  
I przeprowadza ręką wielowładna  
Przez drogę życia szyszami nasadną.

III 5/21—24

Wesprzyj mię silną ręką, nieprzewyciężonem  
Wzmocnij ramionem.

III 11/19—20

To także ręka, która karze i łagodnie głaszcze, jak ręka ojca:

Ojcze! Bo choć ręką Twa nas dobrze otnie,  
Potem nas po ojcowsku głaszciesz postokrotnie.

I 2/161—162

Wymienione elementy antropomorfizujących zabiegów autorki, zwłaszcza ręce, użyte są często w funkcji metonimicznej, jako „pars pro toto”. Oznaczają samego Boga bądź jakiś wyróżniony zakres jego działania, jak np. czynność stwarzania, pomnażania, opatrnościowej opieki nad światem i człowiekiem. Antropomorfizacja — to jedna z tendencji

w ukazywaniu Boga, ale nie jedyna w *Pieśniach*. Jest ona ze względu na realistyczne i plastyczne ukierunkowanie chyba najbliższą technice oratorskiej wypowiedzi<sup>36</sup>.

Inne fragmenty, choć nie wymieniają wprost organów ludzkich, mówią o Bogu w formie przenośnej, odwołując się do pewnych, właściwych tylko człowiekowi, czynności, np.:

Ojcie nasz! Bo a któryż z ojców lubo matek  
Tak pilnie opatruje i dostrzega dziątek?  
Kto tak karmi, jako Ty? Kto tak pieści, jako Ty?  
Kto tak uczy rozumu? Kto tak uczy cnoty?  
Ty wraz — wraz za mną chodzisz, Ty uściełasz drogi,  
Bym wždy nie obraziła gdzie o kamień nogi.  
Ty na Twej Opatrzności rękach nas piastujesz,  
Ty nam w dziedzictwo wieczne niebo zapisujesz.

I 2/89—92

Chorobę duszy przedstawia Beniśławska na wzór fizycznych niedomagań ciała czy obumierającej z pragnienia rośliny:

Nędza duszyca, i oschła, i chora,  
Wzdycha od rana, wzdycha do wieczora,  
Czekając Twej ochłody (...)  
Pokrop ją rosą świętą, a nad nadzieję,  
Prędzej ożyje, prędzej ozdrowieje!

III 4/9—11; 13—14

Szatan kójarzy się poetce z psem:

A kto się Nim zasili należycie, srogi  
Od tego nieprzyjaciel dusz precz idzie w nogi,  
Precz idzie bies przeklęty z niezwrótnym pochopem  
Jak pies oparzony gorącym ukropem.

I 6/69—72

Właściwym retoryce personifikacyjnym zabiegom poddane bywają z kolei pojęcia abstrakcyjne:

(...) Tu stąd na człowieka  
Zdrada cicha dół kopie, zowąd zazdrość szczeka;  
Już go obmowa czerni, już gniew się nań miota,  
Już głupstwo ślepe, już też widoczna niecnota.  
(...) Tu szczęście do pychy,  
Tu młodość powoduje do rozkoszy lichej,  
Tu zuchwałość na męża, starce, skąpstwo bije,  
Tu tysiąc namiętności siada nam na szyję.

I 4/29—32; 45—49

<sup>36</sup> Podręcznik wymowy kościelnej tak charakteryzuje rolę wyobraźni w nauczaniu prawd nadprzyrodzonych: „(...) Ona (wyobraźnia) przechowuje dorobek umysłowy, poddając pojęcia żywe, uchwytnie, plastyczne: ona ożywia oderwane prawdy, konkretnie przedstawia świat ducha. (...)”. Z. Pilch: *Wykład zasad kościelnej wymowy*. Poznań 1958 s. 215.



Omówione zabiegi metaforyczne ukazują wspólną linię artystycznego postępowania poetki. Ich zadaniem jest sprowadzanie różnych elementów świata nadprzyrodzonego i materialnego do wspólnej płaszczyzny ludzkiego sposobu pojmowania, odczuwania i działania.

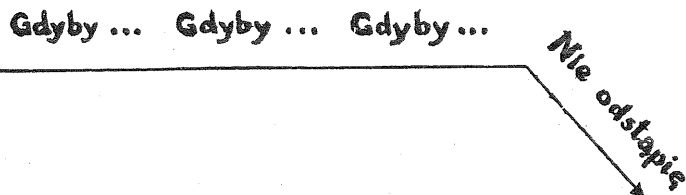
Ostatnim polem obserwacji wpływu retoryki oratorskiej na poetykę *Pieśni* będzie język, rozpatrywany tylko w niektórych jego przejawach, tj. częściowo w składni i słownictwie. Niejednokrotnie sygnalizowano już w artykule skłonności poetki do posługiwania się w budowie wypowiedzi zasadą okresu retorycznego. Co to jest okres retoryczny? Anna Wierzbicka zebrała kilka określeń tego zjawiska, ale dla ich nieściśłości nie odważyła się stworzyć jednej, obejmującej wszystkie zasadnicze elementy definicji<sup>37</sup>. Większość definicji wymienia następujące cechy okresu retorycznego: długość, wieloczłonowość, parataktyczno-hipotaktyczne połączenia zdań, wyraźne wskaźniki syntaktyczne oraz dwudzielność periodu. Z góry trzeba się zastrzec, że okres retoryczny to przede wszystkim właściwość prozy. Od niej dopiero przejęła go poezja, stąd nie należy przypuszczać, by w wierszu okres znajdował swą optymalną realizację.

Są w *Pieśniach* fragmenty, których konstrukcje mają wiele cech zbliżonych do właściwości okresu retorycznego. Niektóre przykłady zamykają się w ramach jednej strofy, której człony rozłożone są zgodnie z budową wersetów, np.:

- (1) Gdyby się palił ogień z spodu z żywej smoły,
- (2) Gdyby płytka spadała szabla na kark goły,
- (3) Gdyby po sto i więcej leciało do boku  
Strzał i kul śmiercionośnych, (4) **nie odstąpię kroku!**

III 13/5—8

Fragment powyższy jest niewielkim, bo zawartym w jednej strofie periodem retorycznym. Składa się z czterech krótkich członów. Mimo to właściwy okresom podział dwuczęściowy przebiega tu konsekwentnie między trzema znacznie dłuższymi członami poprzednika a jednym krótkim, bo półwersetowym członem następnika. Oto schemat:



<sup>37</sup> Por. Wierzbicka: *System składniowo-stylistyczny prozy polskiego renesansu* s. 53 oraz M. Korolko: *Konstrukcja okresu retorycznego w prozie H. Powodowskiego*. „Roczniki Humanistyczne” t. XIV z. 4 s. 101.

Dzięki takiemu rozmieszczeniu członów konstrukcja tego fragmentu ma charakter zbliżony do kierunku rozwoju wątku dramatycznego, gdyż linia poprzednika wznosi się gradacyjnie w górę aż do punktu kulminacyjnego i nagle opada w następniku. W ten sposób sama składnia obligatoryjnie konotuje postanowienie drugiego członu — następnika. Kadencja, zredukowana do połowy wersetu, ma charakter pointowy i tym bardziej akcentuje rolę rozładowania retorycznego napięcia intonacyjnego oraz podkreśla ważność informacyjnego przekazu zawartego w ostatnim członie. Warto także zwrócić uwagę na wskaźniki połączenia, na spójniki członów podrzędnych. Ich anaforyczne rozmieszczenie na początku trzech kolejnych wersetów jest najwyraźniejszym wykorzystaniem w poezji właściwości okresu retorycznego. Nadaje to konstrukcji poetyckiego okresu retorycznego pewien rytm wynikający z zasady powtarzalności. Godny uwagi jest także sam porządek, w jakim ułożone są wymienione w trzech członach poprzednika niebezpieczeństwa, na które decyduje się podmiot:

Z spodu — ogień z żywej smoły  
z góry — płytka stal na kark goły  
z boku — strzały i śmiertcionośne kule.

Od stopnia obligatoryczności spójnika łączącego człony podrzędne zależy charakter obligatoryjny części poprzedzającej w okresie retorycznym. Oto np. spójnik „jeżeli” z naturalną koniecznością domaga się postawienia części następnika:

Jeśli świętego Kościół imię bierze  
I w swych się członkach świętym zowie szczerze,  
Jeżeli święty w Apostołach z głowy,  
Z rąk w Doktorach, w Wyznawcach z ust mowy,  
Z nog w swych Posłańcach, z piersi w Męczennikach,  
Z serca w Dziewicach, z barków w zakonnikach,  
Któż tu wyrazić, by sto gąb miał, zdoła,  
Jak świętaś Matko takiego Kościoła!

II 7/15—20

W powyższym fragmencie poprzednik składa się tylko z dwóch, ale za to znacznie rozbudowanych członów. Powtórzenie na początku obu członów jednego spójnika spełnia tu funkcję anafory składniowej.

Przytoczone przykłady znamionuje wspólna cecha, właściwa pewnemu typowi wywodu rozumowego, obecna zawsze w klasycznych okresach retorycznych<sup>38</sup>. Stosowanie niemal w każdym przykładzie wielu nagromadzeń podobnych konstrukcji zdań, członów lub wycień pełni tu funkcję argumentów.

<sup>38</sup> Per. Korolko, jw. s. 110—111.

Okres retoryczny cechuje konstrukcja zdań długich, szeroko rozbudowanych. Zdania tak konstruowane występują w *Pieśniach* niekiedy w sąsiedztwie zdań krótszych, niepełnych, eliptycznych. Jest to zjawisko współwystępowania różnych tendencji retorycznych, przejawiające się w budowie zdań. Retoryce oratorskiej bliższy jest zawsze pierwszy typ zdań, typ pełnej frazy intonacyjno-składniowej i znaczeniowej. Przewagę takich zdań obserwuje się w księdze pierwszej, której wiersze mają też największą ilość zgłosek (13). Ale nie tylko długość zdań oraz ich rozwinięta konstrukcja świadczą o retorycznej powadze i dostojności składni. Poezja retoryczna dla pokreślenia pewnej odrębności od składni zdania potocznego, a tym samym dla upoetycznienia wypowiedzi, zwykła korzystać z takiego zabiegu, jak odmienne kształtowanie szyku wyrazów w zdaniu. Zwyczaj ten stosuje także Beniśławska. Do najczęstszych należą chyba przykłady inwersji i interpolacji związku nominalnego przydawki i rzeczownika.

Oto wybrane przykłady szyku odmiennego od normy powszechnie stosowanej w języku użytkowym<sup>39</sup>:

I — Szyk antycypacyjny najważniejszych składników związku nominalnego<sup>40</sup>

a) interpolacje:

Tam <b>opadła</b> nadobnie wypełnia się <b>cera</b> (...)	I 4/89
Od szyszków <b>ustawiczne</b> znoszę <b>szturmowanie</b> (...)	I 3/98
<b>Krętym</b> rznie się <b>węzykiem</b> , goniąc precz zdarzone(...)	I 4/43

b) inwersje:

Kto <b>deszczów krople</b> , <b>wiatrów biegi</b> zliczy(...)	II 2/11
Brogu pszeniczny! <b>Kąkołu wiejadło!</b> (...)	II 2/68
<b>Bezwierńców gromie</b> , <b>chrześcijan podporo</b> (...)	II 2/89

<sup>39</sup> Norma ta ustalona przez Podgórskiego dla pierwszej połowy XIX wieku nie różni się od normy współczesnego języka polskiego i sformułowana przez A. Wierzbicką (*Lingwistyczne narzędzia w stylistycznej analizie szyku wyrazów*) brzmi: „panuje w (...) szyku tendencja do zgodności porządku strukturalnego i porządku linearnego w ramach skupienia (grupy)”. Podgórski wyjaśnia, że „oznacza to dążność do lokowania się bezpośrednio obok podstawy przede wszystkim przydawek: przymiotnej i dopełniaczowej. Jeśli idzie o kolejność członków w grupie nominalnej, to zasadniczo obowiązuje szyk progresywny”. (M. Podgórski: *Uwagi o szyku przydawki*. „Roczniki Humanistyczne” t. XIV z. 1 s. 82—83).

<sup>40</sup> przez „szyk antycypacyjny” (w przeciwieństwie do „szyku progresywnego”) rozumiem taki szyk związku nominalnego, w którym nastąpiło przestawienie członów związku w opozycji do normy języka użytkowego. Pociąga to za sobą wzrost konotacji obligatoryjnej, zwłaszcza w wypadku rozdzielenia obu konotowanych członów przez inny element zdania. Oto przykład: szyk progresywny — „*kreska wszelkiej chwały*”, szyk antycypacyjny — „*Twej Boże mądrości przedziwny wynalazku*”. (Por. uwagi na ten temat zawarte w artykule Podgórskiego: *Uwagi o szyku przydawki* s. 82—85).

c) inwersje i interpolicje:

O ziemię świętą, <b>cnót</b> wszelkich <b>zwierciadło!</b> (...)	II 2/67
Kto mnie przydzieje w <b>ptaka</b> skrzydłotne <b>pierze</b> (...)	I 3/11
Zdrowaś Maryjo! <b>Dóbr</b> wszelkich <b>Skarbnico</b> (...)	II 2/41

II — Szyk progresywny najważniejszych elementów związku nominalnego — interpolicje:

Na pobrojenie rzewnych dziełek nie pamięta(...)	I 2/146
Którego wonia na <b>świat</b> idzie <b>cały</b> (...)	II 2/76
Monarsze najwyższemu świata być pieczurem(...)	I 4/220

Nie dokonano dokładnych obliczeń, jakiego szyku przykładów jest więcej. Ale prawdopodobnie przykłady szyku antycypacyjnego zdecydowanie przeważają.

Nie bez znaczenia jest sposób rozmieszczenia zasadniczych elementów związku nominalnego w wersetach, w częściach wersetów lub nawet w całych strofach. Bliższa analiza materiału pozwala na wyodrębnienie następujących kombinacji:

1. — Elementy związku obejmują człon pośredniówkowy:

Do nieba zapuszczali <b>ciekawe</b> swe <b>oko</b> (...)	I 4/154
Hej gdybym stworzyć <b>hymn</b> zdołała <b>nowy</b> (...)	II 1/1

2. — Elementy związku tak są rozlokowane, że pierwszy (zwykle przydawka) mieści się przed samą średniówką, drugi (podstawa) stoi w klauzuli:

Owo mijam <b>księżyców</b> odmiennych <b>siedlisko</b> (...)	I 4/147
Przez Ciebie <b>niebios</b> otwarte nam <b>wrota</b> (...)	II 2/56
Wskreszenie <b>świata</b> w grzechu <b>umarłego</b> (...)	II 2/55

3. — Związek podstawy i przydawki zajmuje cały wiersz lub większą jego część, pozostawiając za sobą jeden wyraz, spójnik, wskaźnik nawiązania itp.:

<b>Zacinane</b> przychodzi do rozumu <b>dziecie</b> (...)	I 2/152
<b>Płodna</b> panieństwa w świecie <b>Latorośli</b> (...)	II 2/47
<b>Dziedzictwa</b> żadnym płatem nie <b>ocenionego</b> (...)	I 4/20
Tam <b>opadła</b> nadobnie wypełnia się <b>cera</b> (...)	I 4/43
Tyś <b>Trójcy</b> świętej najmilszym <b>przybytkiem</b> (...)	I 2/111

4. — Związek rozciąga się na dwa sąsiadujące ze sobą wersety:

Tyś jest Królestwem Bożym, Tyś <b>obfita</b> Łask, dóbr, honorów <b>Rzeczpospolita</b> .	II 2/83—84
Lecz dla mnie trzeba karty, której <b>ustną</b> snadnie Obietnica z nietrwałej pamięci wypadnie	I 7/149—150
Zdrowaś Maryjo! O <b>schorzałych</b> zdrowie <b>Synów</b> Adama! Po tobie Ojcowie (...)	II 2/17—18

Posługiwanie się odmiennym od potocznego szykiem przydawkę nie jest u Benisławskiej zwyczajnym hołdowaniem manierze artystycznej, co w drugiej połowie XVIII wieku nie byłoby wielką rewelacją. Jak można wnioskować z analizowanych przykładów, a zwłaszcza z ich różnorodności — autorka przez odwrócenie szyku członów związku, przez mniejsze lub większe ich rozrzucenie w linearnym toku wypowiedzi (w wersetach lub strofach), znacznie zdynamizowała składnię, uatrakcyjniła wypowiedź przez znamię dostojności, jakie wnosi każde odpotoczenie szyku. Ponadto poetka dzięki licznym interpolacjom i inwersjom świadomie rozlokowała składniki związku na miejscach w wersecie najważniejszych. Te znaczące pozycje okupują z zasady w *Pieśniach* zinterpolowane lub zinwersjowane człony związku, dzięki czemu znaczenie ich zostaje uwypuklone nie tylko przez składnię, ale i przez metrum.

Prócz inwersji rzeczownika i przymiotnika istnieją przykłady wielkiego rozrzucenia podmiotu i orzeczenia, np.:

Już **ogień** słońca złotego wesoly,  
Nieba ogromność przedzieliwszy w poly.  
Z górnej wierzchnicy promieñmi jasnemi  
**dopieka** ziemi.

III 2/1—4

Oratorską wypowiedź retoryczną cechuje w *Pieśniach* z zasady zgodność toku składniowo-metrycznego. Analizowane przykłady okresów retorycznych potwierdzają ten fakt. Przerzutnie, dość często się pojawiające, znajdują się we fragmentach, które zaliczyć można do odmiany retoryki emocjonalnej.

Z retoryką oratorską pozostaje w zgodzie określony typ słownictwa, odpowiadający postulatowi klasycznej czystości i wzniosłości<sup>41</sup>.

Odnowicielska praca Benisławskiej na polu słownictwa idzie zasadniczo w dwu kierunkach. Poetka zapożycza słowa z dawniejszej polszczyzny, archaizuje tekst, bądź też tworzy nowe wyrazy. Czasem wprowadza także słownictwo regionalne lub wyrazy obce, ale zabieg ten nie odgrywa ważniejszej roli artystycznej. Klasyczną powagą i dostojnością charakteryzuje się znaczna część peryfrastycznych określeń, którymi posługuje się Benisławska w nazywaniu postaci tematycznych: Boga i Maryi. Dostojność oratorskiego stylu tych określeń wypływa z ich biblijnego, teologicznego lub uświęconego tradycją pochodzenia. Oto kilka przykładowych określeń Boga, których głębią ojczyzną jest Pismo św.: Alfa i Omega, Pan Zastępów, Lew i Baranek, Oblubieniec. Nazwania będące wytworem spekulacji filozoficzno-teologicznych są następujące: We Trzech Jedyny, Twórca nieba i ziemi, Zbawiciel człowieka, Dawca na-

<sup>41</sup> Por. opinię Z. Libery: „W praktyce literackiej postulaty poetyki klasycystycznej odbiły się na czystości i elegancji języka”. (*Oświecenie*. Warszawa 1967 s. 107).

tury, Dawca łask wszystkich itp. Określenia takie, jak Wieczny Monarcha, Wielki Monarcha, Król wszystkich wieków, Mocarz, Sędzia, Pan wielki, swą dostojność zawdzięczają uświęconej wiekami tradycji kościelnej. Czasem trafiają się w *Pieśniach* nazwania przypominające niektóre poetyckie określenia bogów pogańskich, np. Boże władogromy (lub gromowładny), Boże wielowładny, wiecznotrwały itp. Jest ich niewiele, co świadczy o świadomym wystrzeganiu się przez poetkę używania terminologii pogańskiej, o czym już wspomniano na innym miejscu. Analogicznie formułowane bywają niektóre określenia Matki Bożej, np. Bogorodzica, Królowa Nieba i ziemi, Pośredniczka, Matka Kościoła, Niepokalana itp.

Przytoczone nazwania nie wyczerpują całego katalogu określeń Istot Najwyższych, którymi posługuje się Beniśławska. Postacie Boga i Maryi, jakie można by zrekonstruować z wyżej przytoczonych sformułowań, znamionuje klasyczna powaga, doskonałość, wniosłość i królewski majestat. Są to postacie uposażone, bez najmniejszych niedoskonałości. Takie wyobrażenie Istot Najwyższych, nie jedyne w *Pieśniach*, jest chyba najbliższe retorycznym koncepcjom bohaterów ód klasycystycznych (por. A. Naruszewicz. *Hymn do Słońca*).

W dziedzinie słownictwa dają się zauważyć w wierszach Beniśławskiej pewne zabiegi odnowicielskie. Praca ta idzie w różnych kierunkach. Tu warto zwrócić uwagę na dwie tendencje, które umownie nazwiemy archaizacją i neologizacją słownika. Efektem obu tych tendencji jest mniej lub bardziej świadoma poetyzacja języka *Pieśni*.

O neologizmach, czyli o wyrażeniach złożonych u Beniśławskiej, pisał już Borowy, wskazując na naśladownictwo Naruszewicza<sup>42</sup>. Obojętnie jak ten fakt się oceni, znaczny zasób złożeń, które w jakiejś części są jej oryginalnymi twórcami, wnosi do *Pieśni* nowe, swoiste piętno. Wśród złożeń jedne są rzeczownikowe, inne przymiotnikowe. Pewną grupę złożeń przymiotnikowych cechuje tendencja do wyraźnego poetyckiego określenia pewnych przedmiotów, np. ogniozłote gwiazdy, srebrnorogi księżyc, złotolewne piaski, gwiazdozłoty haft, złotogłowy płaszcz, wiecznożywe ognie, wszystkożywne słońce itp. Powtarzające się w tych złożeńiach przymiotniki: złoty, srebrny, ogniowy, nawiązujące swą semantyką do kręgów bogactwa, wspaniałości i królewskiego przepychu, na równi ze składnią i dostojnymi epitetami wprowadzają do *Pieśni* znamię wysokiej poetyckości.

Drugim kierunkiem pracy poetki nad językiem jest przywoływanie nie używanych już form fleksyjnych, zapożyczanie wielu słów i wyrażeń z dawniejszych epok. Tadeusz Brajerski w monografii o języku *Pieśni*

---

<sup>42</sup> Por. *Pieśni* s. IX.

wydobył i dokładnie opracował olbrzymi zasób archaizmów fleksyjnych i leksykalnych<sup>43</sup>. Wśród archaizmów fleksyjnych najczęstsze są formy z dawną końcówką -y w narzędniku, np. z anioły, z apostoły, z głowy wszelakimi, chytremi sidły, nabożnemi modły, słowo nad słowy, i wiele innych. Są także przykłady ze starą końcówką na ech, np. w leciech, w lesiech, we wszech raziech. W dopełniaczu lp. pojawia się także nieużywana już końcówka -e, np. Zbawce, krwiożyrcie itp. Monografista stwierdził w *Pieśniach* obecność wielkiej ilości archaizmów leksykalnych. Nie wszystkie zdołał udokumentować w oparciu o istniejące w czasach najbliższych powstaniu wierszy Benisławskiej polskie słowniki. Archaizmów, które w badaczu nie budzą żadnych wątpliwości — opracowanie wymienia około 30. Są wśród nich stare rzeczowniki, jak np. Chryst, faruz (faryzeusz), płat (płaca), truta (trucizna), norow, chuć; czasowniki: wyciskać się (drukować), błagać (koić), obwiązać się; przysłowki: ninie, wždy, drugdy, wespołek; przyimki: prze (przez), ktemu, przez dzięki; wykrzykniki: bawej, hejdyż. Gdy dodamy do tego niektóre archaizmy składniowe, jak np. użycie spójnika w funkcji łącznej (w paskudnej a psiej gębie), rozpoczynanie zdań na sposób biblijny — A którzy uwierzyli, A ty jakoś dał, A jeżeli odpuścicie itd., to mieć będziemy częściowy obraz tych tendencji, które stosuje Benisławska w *Pieśniach*. Jednym ze skutków pracy autorki nad językiem jest przyozdobienie w toę dostojności, wysokiej poetyckości.

Przejawy retoryki oratorskiej dostrzeżone w różnych kategoriach poetyckich *Pieśni*, a mianowicie w koncepcji podmiotu lirycznego, w ogólnej koncepcji wypowiedzi i w stylu języka — tworzą jeden, ale nie jedyny profil utworów Benisławskiej. Nie uprzedzając wyników dalszych rozważań w oparciu o dotychczasowe dane analityczne spróbujemy umieścić w jakimś ogólniejszym prądzie poetyckim okresu Oświecenia tę tendencję artystyczną *Pieśni*. Wydaje się, że jest ona najbliższa nurtowi klasycystycznemu w poezji polskiej, nurtowi, który przejawiał się w części utworów (odach, hymnach) A. Naruszewicza, F. K. Książnina, J. Aibertrandiego i innych. Klasycyzm był w okresie powstania *Pieśni* najżywotniejszym kierunkiem literackim. W tym czasie bowiem doczekał się także pierwszych na gruncie polskim kodyfikacji w poetykach F. N. Golańskiego i F. X. Dmochowskiego<sup>44</sup>. Stąd wpływ tego kierunku na częściowe ukształtowanie artystycznego oblicza *Pieśni* nie powinien

<sup>43</sup> Por. Brajerski: *O języku „Pieśni”* s. 204—209.

<sup>44</sup> S. Pietraszko: *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*. Wrocław 1966 s. 169.

budzić zastrzeżeń<sup>45</sup>. Niemniej także i w retoryce oratorskiej trafiają się elementy barokowe, a to dlatego, że kierunki te w wierszach Benisławskiej przeplatają się i wzajemnie się uzupełniają. Jak to już zaznaczono, tendencje retoryki oratorskiej nie są jedynym czynnikiem kształtującym artystyczny charakter *Pieśni*.

---

<sup>45</sup> Na wpływ klasycyzmu wskazywał Krzyżanowski, gdy pisał: „Równocześnie jednak Benisławska umie kreślić obrazki statyczne, pełne powagi i namaszczenia, jak przegląd stanów wszelkich, wielbiących Boga, któremu „śpiewa słodko oracz, za pługiem chodząc, pasterki za trzodką, żeńcy chleb w snopy wiążąc: ów bawny rzemieślnem, ów flintą, a ów handlem, a ów robiąc wiosłem”. Tak więc i ulubiona klasycom peryfraza (rzemieślnik, strzelec, kupiec i rybak) znajduje tu skromne zastosowanie. (J. Krzyżanowski: *Historia literatury polskiej*. Warszawa 1953 s. 501).



## Eléments de la rhétorique oratoire dans „Chants pour moi” de Constance Benisławska

### 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 histoires 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 oratoire, 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 oratoire sont examinées dans l'article à partir de l'analyse de certaines catégories littéraires: sujet lyrique, énoncé poétique, richesse lexicale et éléments du style.

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'entrecroissent 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 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 de cette poésie.