

# Dorota Gostyńska

---

"Poezja późnego baroku : główne kierunki przemian", Marek Prejs, Warszawa 1989 : [recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 82/1, 284-291

---

1991

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## IV. R E C E N Z J E I P R Z E G L Ą D Y

Pamiętnik Literacki LXXXII, 1991, z. 1  
PL ISSN 0031-0514

Marek Prejs, POEZJA PÓŻNEGO BAROKU. GŁÓWNE KIERUNKI PRZEMIAN. Warszawa 1989. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, ss. 360.

Nadeszły czasy odkrywców. Nie dowierzając opowieściom o dzikich, pełnych potworów i przerażających prymitywną bujnością światach, sami wyprawili się ku nieznanym brzegom i oświadczają, że potworów nie ma, a nieokiełznana obfitość nie jest pozbawiona ładu. Książka Marka Prejsa *Poezja późnego baroku. Główne kierunki przemian* oraz wydane nieco wcześniej studium Antoniego Czyża *Ja i Bóg. Poezja metafizyczna późnego baroku* (Wrocław 1988) to relacje z wypraw badawczych, którym przyświeca ambitna idea rozprawienia się z uproszczonym, mallowanym czarnymi barwami obrazem poezji czasów saskich. Opinie o „zdziczeniu” literatury i kultury w tym okresie powstały, zdaniem Prejsa, w wyniku negatywnej oceny epoki panowania Wettynów w Polsce, dokonanej przez historyków. Według Czyża inspirowała je rozpowszechniona w dotychczasowych badaniach skłonność do pomijania zjawisk nie przystających do sielankowej, patriotyczno-sarmackiej wizji literatury polskiej. Stworzone jeszcze przez Ignacego Chrzanowskiego stereotypy upadku oraz intelektualnej miałości poezji późnego baroku podawali w wątpliwość badacze następnych pokoleń — Czesław Hernas, Paulina Buchwald-Pelcowa, Mieczysław Klimowicz, Zdzisław Libera. Nie zostały one jednak ostatecznie obalone wystarczająco mocnym gestem.

Autorzy obu wymienionych pozycji — Prejs z elegancką powściągliwością, Czyż w romantycznym uniesieniu — patrzą więc na ten zaniedbany i egzotyczny zakątek poezji w sposób wolny od uprzedzeń, szukając w nim ciekawych tematów, wątków i obrazów. Obie rozprawy, mimo różnic wynikających z temperamentu autorów, natury obranego problemu szczegółowego i przyjętej metodologii, można by uznać za zwiastuny nowej badawczej wrażliwości estetycznej, wyczulonej nie na wartości literackie, za które zwykło się uważać świeże idee i trafny styl, ale zwróconej ku „dziwnym pięknościom” pisarstwa ukrytego w cieniu wielkich dzieł i nazwisk. Wyrzekając się ferowania wyroków o poronionych płodach pióra, Prejs i Czyż pytają przede wszystkim o przyczyny, które nadały kierunek osobliwej wyobraźni późnobarokowych poetów, nazywających śmierć „robaczką w jedwabiu” (Baka), a ciała grzeszników „przydymionymi wędzonkami” (Fałęcki).

Marek Prejs postanawia dociekać „ogólnych mechanizmów rządzących przemianami ówczesnej poezji” (s. 17), zwłaszcza metamorfozą technik poetyckich i postaw estetycznych. Taki cel obiera w przekonaniu, że poezja późnego baroku nie jest zjawiskiem wewnątrznie niezróżnicowanym — nieudaną plombą wypełniającą brzydki ubytek między wirtuozerskim barokiem a roztropnym Oświeceniem. Idąc po części za sugestiami Buchwald-Pelcowej i Hernasa, pragnie uchwycić istotę intuicyjnie wyczuwanej różnicy między osiągnięciami dojrzałego baroku a dorobkiem poetów pokoleń wstępujących — Juniewiczza, Drużbackiej, Jabłonowskiego, Rudnickiego, Fałęckiego, Baki, którym nieobce były skłonności nowatorskie i eksperymentatorskie. Stwierdzenie, że książka Prejsa uzupełnia dotkliwy brak literatury badawczej poświęconej tym zagadnieniom, byłoby komplementem nader wątplym, nie oddają-

cym sprawiedliwości wysiłkowi autora, jego erudycji i docieklivości. Świadomie odrzuca on pokusę przedwczesnej syntezy poezji późnego baroku — wiele utworów tego okresu spoczywa dotąd w nie zbadanych rękopisach. Przedstawia natomiast i porządkuje obecny stan posiadania — obala związane z nim stare mity, nie godzi się na uproszczenia, proponuje nowe interpretacje poetyckich fenomenów i niejednokrotnie trafne diagnozy ich przyczyn.

Odwołuje się przy tym do istotnych wydarzeń historycznych końca w. XVII i pierwszej połowy XVIII, do dziejów życia literackiego oraz innych niż poezja form literackich (np. dramatu i publicystyki), do biografii mało znanych twórców. Jego żywiołem jest architektura i malarstwo badanego okresu. Ich bujny rozwój za Sasów, który dawno już dostrzegli i docenili historycy sztuki, jest jednym z argumentów przemawiających przeciw ujmowaniu kultury owego czasu według koncepcji linii opadającej. Prejs sięga do nich, by przybliżyć i objaśnić zjawiska poetyckie. Stąd w książce obszerne fragmenty poświęcone m.in. architekturze późnobarokowych kościołów, iluzjonistycznemu malarstwu ściennemu, budowlom neogotyckim, rokokowej architekturze ogrodowej. Ożywiają one rozważania o poezji i przydają im smaku, choć trzeba dodać, że niekiedy zanadto autonomizują się w tekście, przypominając opisy w przewodnikach — oczywiście — bardzo dobrych. Może dlatego, że Prejs, zgodnie ze złożoną we *Wstępie* deklaracją, chce respektować odrębne prawidłowości rozwoju każdej z dyscyplin sztuki, wątpiąc w słuszność założeń *Geistesgeschichte*. Jeśli jednak dzieła powstałe w kręgu „historii ducha” (np. książki Mario Prazza) nie zawsze mogą służyć za wzór naukowej rzetelności, to nie da się zaprzeczyć, że stanowią doskonałe przykłady pięknego pisania o różnych sztukach pospołu.

Wielką zaletą książki Prejsa jest natomiast to, że jej autor nie unika trudnych i niewdzięcznych kwestii terminologicznych i chronologicznych. Tym większą, że nie jest ona podręcznikiem akademickim, zatem nie spoczywa na niej taki obowiązek. Jednakże Prejs słusznie zakłada, że nie można przystąpić do opisu mechanizmów późnobarokowej poezji bez uporządkowania jej pozornie chaotycznego świata — bez wytyczenia jego granic czasowych, naszkicowania poetyckich nurtów i wyodrębnienia pokoleń autorów. Omawia te zagadnienia w części *Wstępu* oraz w pierwszym rozdziale rozprawy, zatytułowanym *Dynamika rozwoju poezji późnobarokowej w Polsce*. Czyni przedmiotem swojej uwagi okres rozpoczynający się około r. 1680, a sięgający aż po czasy stanisławowskie, w których, obok dominującego klasycyzmu oświeceniowego, istnieją „barokowe zapóźnienia i reminiscencje” (s. 95). Ten okres dzieli następnie na cztery fazy.

W pierwszej, około r. 1700, poeci dojrzałego baroku: Waław Potocki, Wespazjan Kochowski, Stanisław Herakliusz Lubomirski, sięgają — pisze Prejs — szczytu możliwości twórczych. Jednocześnie pojawiają się pisarze tacy, jak Adam Korczyński, Jan Stanisław Jabłonowski, Krzysztof Niemirycz, których utwory dają początek nowym kierunkom poetyckim (rokoko, nowa formuła kunsztowności, klasycyzm oświeceniowy), podjętym przez następne pokolenia. Faza druga obejmuje okres od 1702 do 1740 roku. Podczas gdy twórczość piszących w tym okresie „konserwatywistów”: Wojciecha Chrościńskiego, Michała Wiśniowieckiego i Jana Stanisława Jabłonowskiego charakteryzuje naśladownictwo sprawdzonych, barokowych wzorów, poeci-eksperymentatorzy: Piotr Franciszek Alojzy Łoski, Karol Mikołaj Juniewicz, Hieronim (Hilarion) Fałęcki pracują nad nowym modelem wypowiedzi wierszowanej — konstytuują nurt nazwany przez Prejsa „poezją emocji”. Lata 1740—1750 (faza trzecia) przynoszą najwybitniejsze, zdaniem autora, osiągnięcia późnobarokowej poezji, która rozwija się pod piórem Elżbiety Drużbackiej, Dominika Rudnickiego, Antoniny Niemiryczowej, Udalryka Krzysztofa Radziwiłła i Józefa Baki, współlistniejąc z nurtem wczesnooświeceniowym reprezentowanym przez Józefa Andrzeja Załuskiego, Józefa Epifaniego Minasowicza i Antoniego Sebastiana Dembowskiego. Po roku 1760, w fazie czwartej, poezja późnego baroku traci „zdolności

ewolucyjne” (s. 95). Jej wątki trwają jednak w twórczości Konstancji Benisławskiej i Gracjana Piotrowskiego.

Wsparte rzeczowymi argumentami podziały chronologiczne pozwalają zrozumieć decyzję zastąpienia utrwalonego w badaniach terminu „poezja czasów saskich” innym — „poezja późnego baroku”. Słuszność takiego wyboru potwierdza dostrzeżona przez Prejsa żywotność baroku, zwłaszcza na kresach, gdzie trwa on jeszcze w pierwszym dziesięcioleciu w. XIX, granicząc bezpośrednio z rodzącym się romantyzmem. Pierwszy termin niepotrzebnie rzucał na zjawiska poetyckie *odium* źle ocenianej epoki historycznej. Jednakże drugi, mniej — zdawałoby się — ryzykowny, stawia temu, kto się nim posługuje, wysokie wymagania. Jest bowiem oczywiste, że „barok” oznacza w tym wypadku nie — umownie — wiek XVII, lecz pewną formację kulturową. „Późny barok” należy zatem rozumieć jako przedłużone trwanie zjawisk charakterystycznych dla tej formacji. Wprowadzając termin „późny barok” i chcąc jednocześnie dowieść odrębności dokonań poetów tego okresu w stosunku do baroku, Marek Prejs podejmuje się trudnego zadania. Między „starym” (barok) a „nowym” (późny barok) należy przecież utrzymać równowagę, tak aby to drugie nie bogaciło się kosztem pierwszego. Posługiwanie się pojęciami odnoszącymi się do procesu historycznoliterackiego — kategoriami rozwoju, schyłku, postaci przejściowej czy dojrzalej — zobowiązuje do wskazania, co składa się na wartość stanowiącą dla nich punkt odniesienia. Przybliżają ją formuły takie, jak: „technika barokowej poezji kunsztownej w duchu seicentyzmu” (s. 32), „typowy dla baroku styl polsko-laciński” (s. 59), „charakterystyczna dla baroku dbałość o realizm szczegółu i niezwykłość wysłowienia” (s. 43). Czy jednak obraz baroku konstruowany przy ich pomocy nie jest zbyt schematyczny?

Zabiegi porządkujące, ogólne terminy literackie i odwołania do „typowości” — jakkolwiek niezbędne — nie usatysfakcjonują czytelnika ciekawego osobliwości późnobarokowej poezji. Zatem w kolejnych rozdziałach książki autor stara się zastąpić abstrakcyjne „byty badawcze” konkretnymi obserwacjami dotyczącymi tekstów literackich. Zajmując się jednym z nurtów poezji późnego baroku nazywanym „poezją emocji” (rozdział II, *Poezja emocji*), przedstawia Prejs i wykładnię wprowadzonej przez siebie nazwy, i założenia modelu tej poezji, i jego opis oraz przyczyny upowszechnienia się — od Łoskiego po Bakę. „Poezja emocji” powstała w wyniku przewartościowania barokowych ideałów poety: sztukmistrza-iluzjonisty i nauczyciela-retora. Barokowa interpretacja *Retoryki* Arystotelesa polegała według Prejsa na zatarciu granic między prawdą a prawdopodobieństwem. Z tej interpretacji późniejsze pokolenia poetów „wyciągnęły skrajne konsekwencje” (s. 107). Uległa wzmocnieniu perswazja, apelująca przede wszystkim do afektów, aprobująca wszelkie środki, które uswiecał cel „łowienia dusz”. Uwaga Rudnickiego, Baki, Juniewiczza, Drużbackiej, Fałęckiego nie zwracała się ku rzeczywistości rozumianej jako naturalny porządek natury, lecz ku „porządkowi duszy czytelnika” (s. 119), inspirowanemu dobór poetyckich środków. Idea „rządu dusz” zmieniła charakter iluzji poetyckiej, która — zamiast służyć perswazji — została z nią właściwie utożsamiona: poeci rezygnowali z sądów wartościowych poznawczo na rzecz takich, jakie wzbudzą silne afekty. W kształtowaniu wzorca „poezji emocji” znaczący udział miały nie tylko odziedziczone po epokach poprzednich wskazania retoryki, ale i model erudycji, obejmujący wiedzę o najnowszych zdobyczach cywilizacji, popularyzowany przez jezuitów.

„Poezja emocji”, której obraz wyłania się z subtelnych i efektownych analiz późnobarokowych utworów, manipuluje wizerunkiem świata, przedstawiając go raz jako Królestwo Boże — doskonały artefakt, precyzyjny mechanizm, barokową operę olśniewającą przepychem, raz jako „torturowane cielsko” (s. 115), okaleczony organizm, ziemski padół, na którym wszystko ponurym pochodem zmierza ku śmierci. Podobnie poczynają sobie poeci z obrazem ludzkiego ducha, który jest dziełem

sztuki niszczone przez grzech, skazanym na marność. W konstruowanych przez Juniewicza, Rudnickiego czy Bakę obrazach ruchu widać świadomą żonglerkę elementami rzeczywistości. Rozkojarzeniu i atomizacji poetyckich przedstawień towarzyszy jednolitość emocjonalnego tonu wizji, które, zamiast ilustrować tok dyskursywny, są „mirażami”, „pejzażami utkanymi z sieci ludzkich afektów” (s. 127). Narzędziem iluzjonistycznej perswazji staje się język, wykorzystywany z wirtuozerską niemal wprawą. Jego forma graficzna i brzmienie, nieoczekiwane wulgaryzmy i krótki rytm 5-zgłoskowca atakują czytelnika z agresywną zaciętością. Ważne jest, by przekazać pouczenie celnie i szybko, by zaskarbić sobie uwagę odbiorcy i utrzymać ją w napięciu. Jednakże w wyniku tych zabiegów słowo w poezji późnego baroku nabiera znaczeniowej „plastyczności” i „miękkości” (s. 133), czym można tłumaczyć późniejszy sukces oszczędnej i dorzeczej mowy Oświecenia.

Trafna wydaje się teza, że „perswazyjna agresywność” nasiliła się w poezji późnego baroku w wyniku kryzysu tradycyjnych przekonań i idei: „Barok stworzył wizję rzeczywistości barwnej i zmiennej. Nie zawsze jednak pamiętamy, że owa zmienność była w pewien sposób ograniczona. Istniały pewne punkty stałe, takie jak Bóg, Kościół, monarchia, szlachecka wolność itp. To na nich, jak na fundamentach, budowano barokowy gmach wyobraźni. Poeci osiemnastowiecznego baroku starali się stworzyć konstrukcję bardziej sugestywną i wspaniałą właśnie dlatego, iż w owej budowlu zaczynały się pojawiać pierwsze pęknięcia. Można nawet zaryzykować twierdzenie, że zależność była tu wprost proporcjonalna. Im owe szczyby i luki stawały się wyraźniejsze, z tym większą energią starano się to zamaskować, stosując metodę iluzji” (s. 134).

Jest też zrozumiałe, że w modelu „poezji emocji”, który buduje Prejs, barokowi przypada tylko rola tła omawianych zjawisk. Warto jednak zwrócić uwagę na złożoność kategorii estetyki XVII-wiecznej, przysposobionych przez autora po to, by służyły opisowi tego modelu, takich jak „iluzjonizm” i „perswazyjność”. Z założenia, że w baroku odczytano wskazania *Retoryki* Arystotelesa jako zatarcie granic między prawdą a prawdopodobieństwem, nie wynika — jak chciałby Prejs — słuszny skądinąd wniosek, że miejsce przedstawień tego, co realne, zajęły w w. XVII „udające prawdę” przedstawienia fantastyczne. „Prawdziwe” w odniesieniu do wytworów sztuki znacząco od czasów antyku tyle, co „prawdopodobne”. Natomiast sięgnięcie choćby do traktatów Macieja Kazimierza Sarbiewskiego pozwala przekonać się, że i w barokowych interpretacjach Arystotelesa respektowano utrwalane przez wieki różnice między sferą prawdy filozoficznej a sferą prawdy ludzkich przekonań (czyli prawdopodobieństwem). Nowością stało się natomiast zainteresowanie sposobami tworzenia, dzięki którym to, co tym przekonaniom przeciwne (nieprawdopodobne, fantastyczne), można przedstawić jako prawdopodobne. Na tym też polegała „iluzoryczna perswazyjność” wielu barokowych utworów, nie zawsze przecież podtrzymujących te wartości, o których pisze Prejs, lecz często i z maestrią dowodzących tez sprzecznych z powszechnymi sądami i wyobrażeniami.

Według Prejsa dysonans między świadomością poety a ogólnie przyjętymi przekonaniem na temat rzeczywistości zaznaczył się dopiero w późnym baroku. Stąd też szukając wyznaczników nurtu „poezji emocji” stawia autor oryginalną tezę: wyposaża twórców w swoistą hiperświadomość, przypisując im przewrotne traktowanie własnej metody perswazji jako maski, celowej „sztuczności”, pod którą kryje się ich prawdziwe oblicze ironistów zabawiających się ignorancją maluczkich, parodiujących głoszone prawdy, szydzących z wyobrażeń religijnych i antycznych wątków. Przyznając, że czasy saskie to okres intelektualnego kryzysu, wyciąga stąd wniosek nie o nieudolności późnobarokowej poezji, lecz o jej podwójnym obliczu. Nieuczonym i łatwowiernym dostarczała ona „papki zrobionej z tradycyjnych komunałów” (s. 144), podczas gdy ci, którzy umieli czytać między wierszami, mogli

„dostąpić wtajemniczenia i wraz z pisarzem osiąść świadomość deaktualizacji podstawowych treści i wyobrażeń odziedziczonych po poprzednim stuleciu” (s. 143).

Bardzo kusząca wydaje się taka wizja poezji późnego baroku, w której nie tylko upada mit „głupoty” ówczesnych wytworów pióra, ale — co więcej — jawią się one jako efekt nadzwyczajnej intelektualnej przewrotności. Czy nie warto jednak przypomnieć w tym miejscu fraszki rokokowego mistrza, Adama Korczyńskiego, o niesłusznie wzgardzonym a pożytecznym zwierzęciu, które — otrzymawszy rogi — upomina się o skrzydła? Czy istotnie „żartuje” Drużbacka, wdając się w rozważania na temat płci śmierci, skoro nawet tak chłodni XVIII-wieczni racjoniści jak Addison i Pope ożywiali na łamach „Spectatora” poważną scholastyczną dyskusję na temat płci i pokarmów aniołów, a sposobny do nauk ścisłych umysł rówieśnika poetki, Swedenborga, wypełniały wcale nie szydercze wizje wędrówek po zaświatach? Także dworowanie sobie z rajskiego jabłka i antycznych bogiń nie może stanowić dowodu na takie przewartościowanie tradycyjnych wyobrażeń w późnym baroku. Palma pierwszeństwa należy się Janowi Andrzejowi Morsztynowi, który bawił się nie tylko jabłkiem, ale i krzyżem, malując Wenere jako wymagającą teściową, szczycącą się śladami dawnej urody i niezadowoloną z wnuczka.

Z pewnością „religijność ludzi pierwszej połowy XVIII w. to już coś innego niż życie duchowe w poprzednim stuleciu, choć nie zawsze o tym pamiętamy” (s. 137), ale potrzebne są mocniejsze argumenty, by dowieść, że to właśnie poeci późnego baroku odkryli źródło ironii w dwoistości głoszonych przez siebie prawd. Rzecz bowiem w tym, że bronić można i tezy zgoła przeciwnej, twierdząc, że w porównaniu z wątpiącym Sępem, kpiącym Morsztynem i stawiającym pytania Potockim ich następców charakteryzuje dogmatyczny stosunek do przekonań takich, jak np. boskość natury świata, obowiązek wiary, nędza doczesnych uciech, bezwzględna kara za grzechy. Juniewicz woła wielkim głosem, by nikt nie ośmielił się „ranić prawdy istotnej”, którą głosi. Baka wzbrania radości życia starym i młodym, damom i kawalerom, biednym i bogatym, strasząc ich (czy doprawdy filuternie?) wrzodami, ropuchą, robakiem i szczurkiem. Drużbacka rozprawia się z ateistą, przyoblekając w zgrabne słowa stare argumenty wiary. „Nie potrafiwszy gwiazd na niebie zliczyć” i za nic mając filozofów, własną ignorancję poczytuje sobie za cnotę. Wystarczy to, „co na ziemi Bóg dał widzieć oku” (*Opisanie czterech części roku*). Nielatwo więc zgodzić się z tym, że poeci późnego baroku „rzucali czytelnika na pastwę jego własnych emocji, aby sprawdzić, czy nie straci on przypadkiem głowy” (s. 143), że traktowali go „perfidnie”, każąc mu wierzyć w to, co dla nich samych było przedmiotem kpiny.

Otwarta jest natomiast taka — pozostająca w zgodzie z kreślonym przez Prejsa obrazem kryzysu wartości i nie deprecjonująca osiągnięć „poezji emocji” — interpretacja, zgodnie z którą agresywna perswazja byłaby także autoperswazją, a apełujące do afektów wizje miałyby zagłuszać wątpliwości nie tylko czytelników, ale i „tracących głowę” poetów, którzy chcieli wierzyć w trwałość głoszonych prawd i porządku świata, choć przeczyła im smutna rzeczywistość XVII i pierwszej połowy XVIII wieku.

Aby zawładnąć emocjami czytelników, poeci późnego baroku poszukiwali źródeł silnych literackich efektów, których nie można było osiągnąć stosując odziedziczone po baroku, starzejące się techniki poetyckie. Zatem w rozdziale *Obrazowanie poetyckie baroku — rozkwit i kryzys* Marek Prejs stara się wskazać kierunki przemian tych technik w „poezji emocji”, koncentrując się zwłaszcza na sposobach transponowania treści duchowych na język zmysłów, sarmackim stylu wysokim i koncepcie. Poetom baroku towarzyszyło, jak stwierdza, poczucie naturalnej jedności abstrakcji i wyrażającego ją zmysłowego konkretności. Wygasło ono u schyłku XVII w. — to, co dotykalne, przyziemne, nawet brutalne czy prostackie, okazało się doświadczeniem bliższym, przeczącym idealnej symbiozie materii i ducha.

Proces rozpadu ich jedności zaznaczył się już w twórczości Wacława Potockiego i osiągnął kres w czasach saskich. Potęgowały się w poezji efekty naturalistyczne i drastyczny fizjologizm, przesłaniający duchowy wymiar istnienia. Skrajnym przejawem tego procesu była twórczość Józefa Baki, w której zamiast zmysłowej naczności pojawiały się już tylko stłoczone „słowa-sygnały”, odwołujące się do podświadomości czytelnika „symbole archetypowe” (s. 159). Naturalistyczne wątki adaptował w rokokowym romansie *Złocią przyjaźnią zdrada* Adam Korczyński, czyniąc je, inaczej niż „poeci emocji”, przedmiotem eleganckiej literackiej zabawy. Ci ostatni poddali natomiast próbie szyderstwa barokową wyobraźnię, z jej patetycznymi, sarmackimi alegoriami, symbolami i emblematami, pisząc np. o „dzusznym czkawka” i „kwilącym jak kot w miechu” orle — symbolu polskości. Zakładając, za Barbarą Otwinowską, że koncept był dla poetów barokowych „narzędziem poznania”, zauważa Prejs, że w „poezji emocji” staje się on przede wszystkim zaskakującym sposobem wypowiedzenia, drażniącym i bulwersującym czytelnika. Ten kierunek przemian widzi w konceptycznych „»machinach« heraldycznych” (s. 184) Drużbackiej, w rozbudowanych analogiach Łoskiego, grach słów i kalamburach.

Surowo ocenili te zjawiska potomni, nazywając je „rozwałkowanym konceptyzmem” (cyt. na s. 188) (czyje to słowa i gdzie wypowiedziane?), z czym autor nie w pełni się zgadza, wskazując na „ładunek poznawczy” (s. 189) konceptów Baki. Przekonująco dowodzi, że techniki późnobarokowej poezji nie dadzą się jednoznacznie ocenić jako efekt nieudolności twórców. Były one często rezultatem nowych poszukiwań i eksperymentatorskich poczynań, prowokowanych zużyciem tradycyjnych środków budowania poetyckich obrazów.

Jednakże obok bardzo interesujących interpretacji (np. *Poezji postu świętego* Stanisława Herakliusza Lubomirskiego) pojawiają się w omawianym rozdziale także i sądy zbyt autorytatywne, zwłaszcza gdy dotyczą zjawisk tak słabo zbadanych, jak koncept. Czy warto, skąpiąc dowodów, ryzykować takie uogólnienie: „Cały nurt marinizmu, jak i u nas w szczególności twórczość Jana Andrzeja Morsztyna świadczą, iż koncept był przez poetów rzeczywiście w ten sposób [tj. jako „narzędzie poznania”] pojmovany i wykorzystywany” (s. 174)?

Poszukując nowych środków wyrazu, „poezja emocji” nie tylko przekształcała tradycje barokowe, ale zwróciła się też ku zasobom wyobrażeń i technik średnio-wiecznych i ludowych. W kolejnych rozdziałach książki, zatytułowanych *W kręgu tradycji gotyckich* oraz *Pomiędzy prymitywizmem i kunsztownością*, Prejs przedstawia nową w porównaniu z dokonaniem badacza problemu — Czesława Hernasa, Marii Eustachiewiczowej i innych — ocenę tego faktu.

Wykorzystywanie motywów gotyckich i środków literatury popularnej nie powinno być — zdaniem autora książki — traktowane jako przejaw degeneracji poezji późnego baroku. Wątki gotyckie, które wprowadzał do swojej twórczości już Lubomirski, ożywały w niej przede wszystkim jako źródło mocnych efektów estetycznych. Łączyły się też niekiedy z wątkami rokokowymi i wczesnooświeceniowymi. Obrazy Męki Pańskiej, drzewa życia, tańca śmierci, marności ciała składały się na poddaną twórczemu opracowaniu wizję gotyku, w której „zatarta została granica między pięknem a potwornością” (s. 235). Także stylizacja ludowa była wynikiem świadomego wyboru estetycznego. Do „poezji emocji” przenikały wątki, struktury stylistyczno-składniowe i wersyfikacyjne oraz obrazy czerpane z popularnych pieśni i kolęd. Poeci późnego baroku dostosowywali „kod” ludowy do własnych potrzeb. Pisarze-duchowni posługiwali się nim celowo w swojej działalności misyjnej. Nie ma jednakże w utworach Juniewicza, Rudnickiego czy Baki śladów myślenia prymitywnego, którego wykładnikiem bywa w utworze m.in. paralelizm i groteska zwierzęca. Zabiegów adaptacyjnych dokonywano z zamierzoną kunsztownością. Jest swoistym paradoksem — stwierdza Prejs — że aby zademonstrować literacką spraw-

ność i przebudować dotychczasowy model wrażliwości estetycznej, sięgali poeci do odległych czasów gotyku lub zwracali się ku folklorowi, wykorzystując w celach perswazyjnych napięcie między tym, co wyrafinowane, a tym, co zamierzchłe lub pospolite.

Omawiając źródła i tropiąc elementy „podrabiania« średniowiecza” (s. 232) oraz wątki ludowe, nie poprzestaje autor na tych zjawiskach badanego okresu, które cechowała modyfikacja obowiązujących jeszcze w baroku reguł literackości. W rozdziale *Problemy rokoka* zwraca się ku nurtowi poezji, który zdominowały nie silne emocje, lecz kruchy wdzięk. W miejsce rozproszonych w pracach o baroku i Oświeceniu uwag o pojawianiu się elementów rokoka pod koniec w. XVII proponuje Prejs zwarty wykład problemu, obejmujący nie tylko zagadnienia literatury, ale i kultury oraz obyczajowości. Za Philippe'em Minguetem przyjmuje, że rokoko to pewien sposób odczuwania piękna, w którym główne miejsce zajmuje relacja widz — dzieło sztuki, podczas gdy elementy formalne dobierane są swobodnie, tworząc ogólną aurę delikatności, subtelności, wyrafinowania. W wierszach Elżbiety Drużbackiej, Adama Korczyńskiego, Wacława Rzewuskiego, w anonimowym 2-częściowym poemacie opatrzonym tytułami *Pochwała piersi* i *Nagana widzi* Prejs właściwie rokoko przejawy feminizacji i infantylizacji kultury, akceptowania tego przede wszystkim, co miłe oku, interpretowania świata jako kunsztownego cacka. Przebiega świat rokokowej wyobraźni, wskazując istotne jego elementy: zaludniające go postaci pasterek, zniewieściałych młodzieńców, dzieci-amorków, wysublimowane ogrodowe landszafty, misterne wytwory rzemiosła artystycznego, elementy mitologiczne i egzotyczne przekształcone w pejzaż „wysp szczęśliwych” (s. 296). Rokoko przejmuje po baroku różnorodne środki poetyckie, np. kontrast, ale nie służą już one ukazaniu złożoności świata, lecz gradacji odczuć estetycznych. To, co piękne, lśni pełnym blaskiem w utworach Korczyńskiego i Drużbackiej, kładzione na celowo przysposobionym, szpetnym tle.

Rokokowa poezja to nie tylko „przyjemna mowa” zdobna subtelnym żartem, cienką ironią, świadomie niepoważna. To także zwierciadło ówczesnych upodobań, w tym perwersyjnej erotyki, w której szczególne miejsce przypada „niedyskretnemu rzutowi oka” (s. 293). „Dla artystów baroku nagość nie stanowiła problemu. Była albo jej nie było. Dopiero nagość ujrzana ukradkiem, nagość jakby dodatkowo obnażona, w mniemaniu ludzi rokoka nabierała rumieńców” (s. 293) — mówi Prejs, przeciwstawiając „dosadną wulgarność” (s. 291) Andrzeja Morsztyna analizowanym z finezją voyeurystycznym motywom w wierszach Drużbackiej, w poemacie o piersiach i w romansie Korczyńskiego.

Delikatna to materia, ale trzeba wypomnieć autorowi, że daje się uwieść i urokowi rokoka, i jego metodzie eksponowania piękna w brzydkim otoczeniu. Niepotrzebnie odziera barok z subtelności i wdzięku, przydając mu w nadmiarze rubasznosci i krzepkiej dosadności. Obok barokowej nagości, „która jest albo jej nie ma”, są jeszcze i starcy Rembrandta, wypatrujący skrywanych kształtów Zuzanny, i *Kobieta w kąpeli* z kusząco uniesioną szatą. Może nawet niedyskretny Zefir, o którym pisze Prejs, przeniósł się do wierszy Drużbackiej z *Kanikuly* Morsztyna, gdzie „suknią poddymał” w niejednym utworze? Pozostawiając domysłom autora, co ujrzał Sylwiusz nachylony u dziurki od klucza w sonecie barokowego poety, Hoffmanna von Hoffmanswaldu, *Er schauet der Lesbie durch ein Loch zu...*, trzeba go zatem prosić, by zrezygnował z wprowadzania do swoich zajmujących rozważań tak łatwych i prostych kontrastów.

Jeśli o kontrastach i skrywanych wdziękach mowa — wydaje się, że kompozycja utworu o „serca sąsiadach” i „ołtarzach Wenery” jest efektem nie tyle adaptacji barokowej techniki przeciwieństw, co żartobliwego opracowania klasycznego retorycznego ćwiczenia szkolnego, polegającego na chwaleniu („*laudatio*”) i ganieniu („*vituperatio*”) tej samej rzeczy. Na tym właśnie, by umieć znaleźć i wyrazić to, co



w niej dobre i złe, piękne i szpetne, polegało od czasów greckich i rzymskich ćwiczenie w deliberacji. Za taką interpretacją przemawia fakt, że każda z części poematu, *Pochwała piersi* i *Nagana*, może funkcjonować niezależnie. Nic też dziwnego, że „Dobór epitetów, jakimi się je [tj. piersi] opisuje, w obu częściach jest diametralnie różny” (s. 287).

Drobne uwagi krytyczne nie umniejszają wartości książki Marka Prejsa, w której rozwinięte zostały podejmowane wcześniej problemy badań nad poezją późnego baroku i wskazane nowe ich kierunki. W rozdziale końcowym autor stara się wyjaśnić, dlaczego eksperymenty i poszukiwania zrodzone w nurcie „poezji emocji” straciły impet w zetknięciu z wstępującymi prądami wczesnoklasycystycznymi, oferującymi czytelnikom „rymowaną prozę” (s. 324), wcielającą ideały myślowej precyzji, jasności i rzetelności poznawczej.

„Perswazyjna agresywność” i „iluzjonizm” nie sprostały tym ideałom, ale nie świadczy to o bezwartościowości dokonania późnobarokowych „łowców dusz”. Jak wskazuje autor, stworzyli oni nowy w stosunku do barokowego model wypowiedzi poetyckiej, nie kontentując się statusem epigonów. Należy przy tym sądzić, że uznanie wśród czytelników zainteresowanych problemem książka Marka Prejsa zdobędzie nie tyle przez swój burzycielski stosunek do schematów, które stworzył Chrzanowski, mocno już nadwątlonych w literaturze przedmiotu, co dzięki wspomnianej już wrażliwości estetycznej autora. Widać ją w analizach utworów, w umiejętnym ukazaniu „trudnej” przecież urody wierszy Drużbackiej, Baki, Juniewicza czy Fałęckiego, na którą składają się graniczący z histerią emocjonalizm, obezwładniająca niekiedy obfitość szczegółów, zamierzony prymitywizm świata ran i brudnych szmat. Czytając pierwsze tak obszerne i wnikliwe opracowanie na temat tej poezji, ze wszech miar godnej — jak przekonuje Prejs — poważnego traktowania i uwagi, nie należy jednak zapominać o niewinnej ekstrawagancji niemal wszystkich odkrywców: lubią oni niekiedy przydać swoim relacjom nieco koloru. Nie jest od niej wolny i autor *Poezji późnego baroku*, gdy widzi w miotanych moralizatorską pasją „łowcach dusz” ironistów na miarę Gombrowicza.

Dorota Gostyńska

Bogdan Zakrzewski, „HAJŻE NA SOPLICĘ!” Wrocław 1990. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, ss. 324 + 12 wklejek ilustr.

[Książkę można nabyć w Księgarni Uniwersyteckiej we Wrocławiu, pl. Uniwersytecki 9/13.]

Książka Bogdana Zakrzewskiego wyraźnie dzieli się na dwie części. Pierwszą stanowią studia bezpośrednio poświęcone arcypoeematowi Mickiewicza: „*Pan Tadeusz*”, czyli „*Jeszcze Polska nie zginęła*”, *Poemat o przemijaniu i trwaniu, Z temblakiem i bez temblaka. O tzw. niekonsekwencjach w „Panu Tadeuszu”, Eros w „Panu Tadeuszu”* oraz „*Hajże na Soplęcę!*” Do tych rozpraw, zajmujących omal połowę książki, wypada dodać jeszcze esej *Zagubiony śląski przekład „Pana Tadeusza”*, a także poprzedzające go obszerne studium *Fredro i Mickiewicz*, w którym wielokrotnie pojawiają się nawiązania do *Pana Tadeusza*, i wreszcie szkic — skromnie przez Zakrzewskiego zatytułowany — „*Pan Tadeusz w żywych obrazach Juliusza Kossaka. (Aneks do ilustracji zamieszczonych w niniejszej książce)*”, będący swoistym dopełnieniem wcześniejszych rozpraw. Nb. wszystkie one zająbiają się poniekąd ze sobą, rozwijając i dodatkowo egzemplifikując tezy sformułowane przez badacza. Dlatego dobrze się stało, iż zostały zgromadzone w jednym miejscu. Na część drugą składają się szkice o różnorodnych aspektach życia i twórczości Mickiewicza. Są to: *Kłopoty korektorskie z „Poezjami” Stefana Garczyńskiego, Heinrich Brockhaus u Mickiewicza, Mickiewicz i Schletter, „Nocleg” Mickiewicza w archi-*