

# Antoni Czyż

---

"Poeta barokowy wobec przemijania i śmierci : Hieronim Morsztyn, Szymon Zimorowic, Jan Andrzej Morsztyn", Paweł Stępień, Warszawa 1996 : [recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 90/1, 197-201

---

1999

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.

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

Pamiętnik Literacki XC, 1999, z. 1  
PL ISSN 0031-0514

Paweł Stępień, POETA BAROKOWY WOBEC PRZEMIJANIA I ŚMIERCI. HIERONIM MORSZTYN, SZYMON ZIMOROWIC, JAN ANDRZEJ MORSZTYN. Warszawa 1996. Wydawnictwo DiG, ss. 170. „Res Humanae. Studia”. [T.] II.

Książkę tę, o charakterze analitycznie ujętego studium monograficznego, otwiera *Słowo wstępne* autora. Paweł Stępień wyjaśnia tam genezę pracy, powstałej pierwotnie jako dysertacja doktorska (pod opieką Janusza Pelca, potem jednak finalnie Jana Ślaskiego), ale także zwięźle rysuje założenia metodologiczne całości. Czytamy: „Rozprawa stanowi owoc takiego myślenia o literaturze oraz o potrzebie jej rozumienia, jakie najbliższe wydaje się koncepcji hermeneutyki przedstawionych przez Hansa Georga Gadamera i Paula Ricoeura” (s. 6). Badacz dookreśla dalej tę deklarację w trzech punktach. Mówi mianowicie, że: 1) w polskiej literaturze dawnej „nie istnieją utwory puste znaczeniowo”, 2) „w twórczości poety” (czyli „podmiotu czynności twórczych”) ujawnia się „jego wizja świata”, 3) tego zaś „nie sposób sprowadzić do poziomu ilustracji pewnych tendencji czy procesów społecznych [...] ani traktować jako refleks filozofii czy religii” (s. 6). Taka samoświadomość Pawła Stępnia czyni go, w zakresie pojmowania własnego warsztatu (i deklaracji badawczej), autorem nieodległym od tych historyków literatury dawnej, którzy także przywołują hermeneutykę i z pamięcią o niej podejmują trud odnajdywania i unaoczniania znaczeń dzieł dawnych — wysiłek interpretacji. Prac podobnie nakierowanych metodologicznie pojawiło się w ostatnich latach więcej<sup>1</sup>. Mocą autorskiej deklaracji Stępień je pomnaża.

Autor nie ma jednak świadomości jakiejś wspólnoty badawczej. Akcentuje nawet swą postawę „polemiczną wobec dotychczasowej tradycji rozumienia poezji” trzech wybranych autorów (s. 7), jakkolwiek uczynione dalej uzasadnienie tej nieufności wobec, nie wskazanych tu, poprzedników (ich „praktyki cierpliwego poszukiwania pomysłów interpretacyjnych” oraz „pieczołowitego powielania nie zweryfikowanych sądów, pełnego wyższości oceniania poglądów i artystycznych dokonań poetów baroku”) pozostaje enigmatyczne i mało klarowne, może też nawet irytujące, skoro Stępień także miałby pewien „pomysł interpretacyjny” (poeci „wobec przemijania i śmierci”), który uczynił osią całej książki.

Przy takich założeniach przedmiotem wykładu bowiem stały się utwory trzech poetów barokowych: wiersze Hieronima Morsztyna (głównie z jego *Sumariusza wierszów*<sup>2</sup>), *Roksolanki* Zimorowica i liryka Jana Andrzeja Morsztyna. Praca nad nimi wynika z woli poznania „wizji świata, jaką utrwala w swej poezji artysta słowa” (s. 5), zarazem z pewności (już badacza), że to nakazuje poznać „jego postawę wobec śmierci i upływu czasu”. W ten sposób Stępień wytycza krąg zagadnień uwyrażniony już w tytu-

<sup>1</sup> Zob. choćby K. Ziemia, *Jan Kochanowski jako poeta egzystencji. Prolegomena do interpretacji „Trenów”*. Warszawa 1994. — A. Czyż, *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*. Warszawa 1995. — P. Urbański, *Natura i laska w poezji polskiego baroku*. Kielce 1996.

<sup>2</sup> Stosowany przez Stępnia zapis tytułu tego zbioru — *Summariusz wierszów* — nie jest uzasadniony. Marian Malicki, jego wydawca, przyjął wersję „*summarius*” („*Summariusz wierszów*” przypisywany Hieronimowi Morsztynowi i odmiany jego tekstu. „Archiwum Literackie” t. 27 <1990>). Rozsądniej jednak w podobnym przypadku postąpił Mirosław Korolko, przyjmując wersję „*sumariusz*” (zob. S. Szemiota, *Sumariusz wierszów. Z rękopisu wydał i opracował...* Warszawa 1981).

le książki: wobec przywołanej trójki poetów pyta, co każdy z nich mówi o śmierci i przemijaniu. Pytanie postawione tak zostało z zewnątrz, przez badacza. Ten jednak deklaruje wolę rozumienia i ujawnienia świata wewnętrznego rozpatrywanych dzieł. Zajmowana przez Stępnia postawa hermeneutyczna pozwala mu więc na stawianie pytań nawet arbitralnych, wynikłych z pasji poznawczej, z zainteresowań samego badacza: jest to bowiem traktowane — mocą deklaracji badawczej — jako robota służebna wobec samego tekstu. Nie dyskutując z tym dłużej — jakkolwiek dłuższa dyskusja byłaby możliwa (a może i zasadna) — pytamy, jak się kształtuje dalej lektura barokowych dzieł, podjęta z wolą ich hermeneutycznego rozumienia.

Jeszcze tylko obserwacja wstępna. Książka oprócz obfitych przypisów zaopatrzona także została w rozległą bibliografię na końcu, w tym przedmiotową (zresztą gruntowną, dobrze zestawioną). Nietrafna jednak pozostaje uwaga badacza, że „stan i problemy badań nad spuścizną Szymona Zimorowica, Hieronima i Jana Andrzeja Morsztynów znajdują odzwierciedlenie w przypisach” (s. 7). Dotyczy to bowiem, *de facto*, bibliografii. Przypisy, niestety, omijają tu wiele prac podanych w tym końcowym wykazie bibliograficznym, więc bezpośrednio go autor nie wykorzystuje.

Rozdział I książki rozważa poezję Hieronima Morsztyna, głównie *Sumariusz wierszów* i *Światową Rozkosz*, wydaną ostatnio przez Adama Karpińskiego<sup>3</sup>. Początek podjętej tu lektury nie byłby może najtrafniejszy: wyznacza go bowiem neoplatoniska koncepcja miłości. Poezja Morsztyna rozpatrywana wobec niej jest nieco na siłę, jakkolwiek badacz rozpoznaje przecież jej ton daleki od neoplatonizmu. Ten jednak, nazwijmy go, „kontekst negatywny” (tu nieco przymusowy, jakby chodziło o jakąś miarę miłości, subtelności, finezji i wdzięku), nie przekreśla dalej rzetelnej, wnikliwej lektury pism wczesnobarokowego mistrza. Zostają tak odsłonięte pojawiające się u Hieronima Morsztyna wątki lęku przed śmiercią. Stępień pyta też o jego „odczucie cielesności” (s. 24).

Wobec tego właśnie poety jest to pytanie najzupełniej zasadnicze. Ale też możliwe się stają od razu pytania do... badacza. Dlaczego twierdzi (zakłada?), że owo odczucie cielesności u poety jest „dotkliwe”? Czemu to wiąże z „czasami kryzysu chrześcijańskiej kultury europejskiej, w jakich żył polski poeta”, skoro były to czasy wzrastania (jeszcze) duchowości potrydenckiej, trudne i powikłane (z żywą tradycją myśli sceptycznej), ale przecież dalekie od dającego się jednoznacznie tak określić „kryzysu”? Wydaje się bowiem, że teksty poety powiedziałyby coś odmiennego: jego odczucie ciała było żywiołowe, spontaniczne, radosne, wysnute z sensualnej i seksualnej mocy człowieka (tu wprost: mężczyzny), może więc najmniej — „dotkliwe”. Takie ujawnianie i przeżywanie ciała u poety pokazał Aleksander Nawarecki<sup>4</sup>. Jego błyskotliwy esej nie został jednak przez Stępnia najlepiej wykorzystany, skoro przywołany został po raz pierwszy w przypisie z komentarzem: „Na problem »kulinarny« wyobraźni H. Morsztyna zwrócił uwagę A. Nawarecki” (s. 11, przypis 6). Tymczasem zostało tam ukazane coś daleko bardziej podstawowego: struktura wyobraźni poetyckiej Hieronima Morsztyna.

Można jednak pojąć tę wstrzemięźliwość wobec wybitnych dokonań hermeneutycznych poprzednika. Trwają one wbrew całej rozwijanej przez Stępnia linii interpretacji poety. Właśnie owa „dotkliwość” odczuwania cielesności jest głównym — nie powiem ohydnie: „pomysłem interpretacyjnym” (pomny deklaracji autorskiej we wstępie) — wątkiem lektury wierszy, podjętej teraz przez badacza. Ważkie argumenty na rzecz owej wstrzemięźliwości płyną jednak bardziej z kontekstów XVI i XVII wieku, mniej z utworów poety. Tak postrzegana (nie powiem okropnie: tak „ustawiona”) poezja Morsztyna rzeczywiście ujawnia także dramat cielesności w relacji wobec *Sacrum*.

Równocześnie jednak Stępień stwierdza trafnie, że jest to „poeta o wyobraźni opętanej przez ciało” (s. 30). Możliwy, a ciekawy, spór dotyczyłby rozkładu akcentów w Morsztynowej wizji człowieka i świata. Czy tam przeważa „nędza doczesnego żywo-

<sup>3</sup> Zob. H. Morsztyn, *Światowa Rozkosz z Ochmistrem swoim i ze dwunastą swych służebnych panien*. Wydał A. Karpiński. Warszawa 1995.

<sup>4</sup> A. Nawarecki, *Hieronima Morsztyna zmysłowa miłość porządku*. „Ogród” 1992, nr 1 (9).

ta”, czy jego moc, „rozkosz” (s. 35)? Stępień ujmuje to jednoznacznie i mocno: stwierdza „tragizm” w „sensualnej poezji Morsztyna” (s. 37). Za mocno i nazbyt jednoznacznie powiedziane! Można byłoby mniemać, że nic już nie dzieli *Sumariusza wierszów* i *Rytmów* Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego. A dzieli wiele.

Stępień stwierdza: „Żywiolowy sensualizm nie jest dla Morsztyna filarem ładu świata, lecz udręką” (s. 37). Tymczasem olbrzymi zbiór *Sumariusz wierszów* wcale o tym nie świadczy! Trudno zaś rzutować na niego wprost klimat tomu *Światowa Rozkosz*. Są to, w końcu, dwie autorskie całości. Warto je tak oto — jako suwerenne zbiory — porównać. Trudno jednak zmieniać akcenty *Sumariusza*, czyniąc z niego (bezwiednie) dopiski do *Światowej Rozkoszy*. Podjęta w książce robota analityczna nie dostarczyła jednoznacznego dowodu dla tej tezy, która wypowiada więc pewną wizję poety. Z wizją dyskutować niepodobna. Badacz zaznacza lojalnie (w przypisie), że wniosek ten jest sprzeczny z interpretacją Nawareckiego. Ostatecznie więc najciekawszym osiągnięciem rozdziału o Hieronimie Morsztynie może nie byłaby tu wizja poety mało oddanego żywiolowi ciała (pamiętamy rekonstrukcję jego wrażliwości, wyobraźni fallicznej w ujęciu Nawareckiego), bo mrocznie i tragicznie rozdartego, lecz — coś odmiennego. Morsztyn ujawnia się jako poeta niejednoznaczny, prowokujący do dyskusji, właśnie w tym (a nie w neoplatonickich lub „neoplatonickawych” kontekstach) najbardziej subtelny i świetny.

Przedmiotem rozdziału II książki są *Roksolanki*, a jego bohaterem — Szymon Zimorowic. Od razu więc postawione zostaje zagadnienie autorstwa zbioru, mające rozległą i nieoczywistą tradycję badawczą. Szymon czy Józef Bartłomiej? Otrzymało to w książce obecnej jednoznaczne rozstrzygnięcie, przy czym rozwijana w toku tego rozdziału interpretacja *Roksolanek* staje się — w intencji badacza — argumentem przemawiającym za autorstwem Szymona.

Stępień rozpatruje kompozycję zbioru. Zwraca uwagę na przenikające cały cykl motywy śmierci. Zagadnienia te, znane już z badań<sup>5</sup>, zostały tu systematycznie przedstawione. Tak odczytane *Roksolanki* stanowiłyby najgłębiej osobistą wypowiedź autorską jako wyraz spazmatycznego wprost lęku przed śmiercią, zarazem woli ukojenia w Bogu. Poezja erotyczna jest tu jednocześnie metafizyczna. Jest to możliwe dzięki znamiennej dla poety subtelności w pojmowaniu miłości, bliskiemu chrześcijańskiemu neoplatonizmowi. To jest podłoże owej, charakterystycznej przecież dla epitalamium jako gatunku, pochwały płodnej miłości mężczyzny i kobiety. Stępień pokazuje to w toku wnikliwej, cennej analizy zbioru, niewątpliwie niezbędnej już przy wszelkich dalszych pracach wokół *Roksolanek*.

To nie oznacza, że nie zawiera ów rozdział „falszywego akordu jak syk węża”: miał go i... koncert Jankiela, choć tam mistrz „umyślnie trącał [...] tę zdradziecką strunę”. Stępień nie ujawniałby aż takiej świadomości warsztatu, wprowadzając do rozdziału o *Roksolankach* wywody z ducha psychologizmu. Podmiot czynności twórczych zostaje tak jednoznacznie utożsamiony z poetą Szymonem Zimorowicem, a cały tom otrzymuje czytelną motywację psychologiczną: oto gasnący „zapewne na syfilis” poeta (s. 83) pisze przeciwko śmierci i odnajduje się pośród neoplatonizmu. Owocem tej walki z kiłą byłoby *Roksolanki*.

Otóż ten jaskrawy psychologizm, genetyzm jest wprawdzie przez Stępnia wprowadzany świadomie, ale może bez wiedzy jednak, jak mocno on zakłóca spójny ton całego rozdziału. Jest to wywód ciekawy, lecz hipotetyczny. Przede wszystkim jednak: nie umacnia on, nie pogłębia interpretacji tekstu. Jest spoza tekstu. Bardziej nas zajmuje bowiem „wyniszczony zapewne jadem syfilisu dwudziestoletni poeta” (s. 94; patos tego zdania jest rażący) czy — dzieło poety? Przecież książka Pawła Stępnia ma rozważać teksty.

Rozdział III mówi o Janie Andrzeju Morsztynie. Poetę rozpatruje się tu na tle historii idei XVI i, zwłaszcza, XVII stulecia, w kręgu pytań owoczesnych o „prawdy ostateczne”

<sup>5</sup> Zob. K. Płachcińska, *Logika układu. (Ze studiów nad „Roksolankami” Szymona Zimorowicza)*. W zb.: *Wśród zagadnień polskiej literatury barokowej*. Red. Z. J. Nowak. T. 1. Katowice 1980. Ważny jest też komentarz L. Ślękowej w ostatniej edycji krytycznej zbioru (S. Zimorowic, *Roksolanki*. Wrocław 1983. BN I 73). Autor wykorzystuje zresztą obfitą literaturę przedmiotu.

(s. 103). Stępień trafnie bowiem uznaje, że poeta „znał rozdroża europejskiej myśli o człowieku i nurtujące XVII-wieczną filozofię pytania” (s. 105). Są to pytania antropologiczne i epistemologiczne, o godność osoby, jej moc lub niemoc, o skuteczność albo złudność poznania. I bywają to pytania eschatologiczne, o cel ostateczny człowieka. Jan Andrzej ujawnia się w toku tej lektury jako poeta bliski myśli przenikliwie krytycznej, nakierowany sceptycznie, skupiony wokół — nieufnie traktowanego — rozumu i wokół natury.

Takie rozpoznanie poety stanowiłoby dobrą głębę dla systematycznej rekonstrukcji jego twórczości. Stępień gromadzi przesłanki dla takiej pracy. Pisze choćby o przywoływanej przez poetę, a w końcu oddalanej, neoplatonickiej koncepcji miłości<sup>6</sup>.

Wątki te powracają w dalszych partiach rozdziału. Zostały one poświęcone stosunkowi poety do religii. Jest oczywiste, że wkraczamy tak w krąg zagadnień najzupełniej dla Jana Andrzeja Morsztyna podstawowych, wciąż ledwie częściowo zbadanych. Jest zasługą autora książki, że zostały tu one wymienione i wstępnie rozpoznane na owym tle dwóch epok: odrodzenia i baroku. Stępień zdaje się trafnie wskazywać na znamieny rys postawy poety („niestrudzonego tropiciela iluzji i samooszustwa”, s. 118): ową sceptyczną niechęć wobec „złudzeń”, więc i „pocieszenia”, jakie niosłaby religia (s. 120). Pokazuje libertyńskie i kartezjańskie konteksty jego myślenia.

Na takim tle można rozważyć wiele wierszy autora *Lutni* uwikłanych między pobożnością, obojętnością czy bluźnierstwem. Stępień podejmuje mikrointerpretacje wybranych utworów. Ciekawe są uwagi o *Nadgrobkowi kusiowi*, ale już nie sposób się zgodzić z odczytaniem słynnego sonetu *Na krzyżek na piersiach jednej panny*, ściślej: z interpretacją obrazu mężczyzny „ukrzyżowanego w akcie płciowym na nagiej kobiecie” jako przejawu „sakralizacji prokreacji” (s. 128). W żadnym też wypadku nie można przyjąć wykładni, że oto odsłaniałby ów sonet... „boską moc seksualizmu” (s. 144). Nie ma na to przesłanek w tekście (sonet nie mówi przecież o prokreacji; Stępień omija ton gryzącej, wyrafinowanej ironii poety!) i dzieje się dokładnie odwrotnie: tekst jest wyraziście, skrajnie i świadomie bluźnierczy, odpodobniający święte znaczenia<sup>7</sup>.

Słuszne natomiast są uwagi o *Pokucie w kwartanie*, czytanej na tle duchowości kalwińskiej.

Cały rozdział układa się jednak (niestety?) w wywód osobliwie teleologiczny: zmierza jak strzała do celu. Poeta zrazu sceptyczny, cierpki naturalista, nieufny wobec pociech systemów religijnych — odnajdywałby spełnienie w uświęcających pasjach. Przy tak — jednak apriorycznie? — budowanym wątku myślowym zaiste niezbędna jest, a choćby i wbrew tekstowi, uduchowiona wykładnia sonetu *Na krzyżek na piersi jednej panny*. Stępień chciałby bowiem ułożyć dzieło Morsztyna w jeden tekst, opowieść zmierzającą ku... W każdym razie sonet ów — przecież jedno z arcydzieł poety — nie da się zredukować (a i zniekształcić) do roli *exemplum* na Morsztynową chęć sakralizacji natury.

Wszystko to nie powinno brzmieć nazbyt ostro. Przeciwnie bowiem: otrzymaliśmy książkę wartościową i chyba wprost cenną przez to, że pobudza do lektury, nakazuje czytać dawnych mistrzów, a nawet i skłania do polemiki. Stępień umie pokazać żywotność poezji barokowej: pisze o niej wyraziście i sugestywnie. Ujawnia (celowo, lecz i mimowiednie), jak pasjonujące są pytania o interpretację dawnych arcydzieł<sup>8</sup>.

Powstała książka może i „z tezą”, zarazem jednak odsłaniająca, jak bliska jest poezja barokowa niepokojom i wrażliwości człowieka w XX stuleciu! Trzy rozdziały tomu

<sup>6</sup> Zob. systematyczną analizę zagadnienia: A. Nowicka-Jeżowa, *Dyskusja z platońską koncepcją miłości w erotyce J. A. Morsztyna*. W zb.: *Literatura polskiego baroku. W kręgu idei. Referaty z konferencji zorganizowanej przez Katedrę Literatury Staropolskiej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego w Kazimierzu nad Wisłą 18–22 X 1993*. Red. A. Nowicka-Jeżowa, M. Hanusiewicz, A. Karpiński. Lublin 1995. Zob. też A. Nowicka-Jeżowa, *Morsztyn i Marino — poeci dwóch kultur*. „Barok” 1994, nr 1.

<sup>7</sup> Zob. A. Czyż, *Morsztyn libertyński — poeta i Krzyż*. W: *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*. Warszawa 1995. Pierwodruk: „Teksty Drugie” 1994, nr 3.

<sup>8</sup> Obszerniej o tym: A. Czyż, *W sprawie metod interpretacji liryki dawnej*. W: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1997.

stanowią trzy próby lektury dawnych mistrzów. Wszyscy oni — nawet posądzany przez niektórych badaczy o zwykły, prosty cynizm czy pustkę wewnętrzną — Jan Andrzej Morsztyn, wszyscy więc ujawniają dojrzałą wrażliwość egzystencjalną. Można spierać się z autorem o żywiolową wyobraźnię erotyczną Hieronima Morsztyna, można (i trzeba) toczyć przyjazny spór o mikrointerpretacje Jana Andrzeja — takie jednak dyskusje wyjdą tylko poezji barokowej na dobre, odstawiając jej najprościej pojętą żywotność.

Są też w książce Pawła Stępnia miejsca znakomite; to ów rozdział o *Roksolankach*. W latach ostatnich badania nad barokiem uzyskały nowe spełnienia. Cenne książki dali Krzysztof Obremski, Piotr Urbański, Janusz K. Goliński<sup>9</sup>. Barok stał się jednym z najważniejszych obszarów badawczych historyków literatury polskiej. Jest tu nadal wiele do zrobienia, tematy czekają na podjęcie, bo też jest nadal wyzwaniem dla nas poezja barokowa, bogata myślowo i mistrzowska artystycznie: bodaj dokładnie wbrew temu, co we wstępie do swej kontrowersyjnej antologii poezji polskiej twierdzi Piotr Matywiecki<sup>10</sup>. Cenna praca Pawła Stępnia stanowi kolejny tego przykład.

Antoni Czyż

ZAPOMNIANE WIELKOŚCI ROMANTYZMU. POKŁOSIE SESJI. Pod redakcją Zofii Trojanowiczowej i Zbigniewa Przychodniaka. Poznań 1995. Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, ss. 292 + 4 wklejki ilustr. Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk. Wydział Filologiczno-Filozoficzny. Prace Komisji Filologicznej. Tom XXXVII.

1

Na książkę złożyły się referaty wygłoszone na ogólnopolskiej sesji naukowej zorganizowanej w grudniu 1993 w Poznaniu przez Zakład Literatury Polskiej XIX Wieku Instytutu Filologii Polskiej i Komisję Filologiczną Poznańskiego Towarzystwa Przyja-

<sup>9</sup> K. Obremski, „*Psalmodya polska*”. *Trzy studia nad poematem*. Toruń 1995. I rec.: A. Czyż. „*Pamiętnik Literacki*” 1997, z. 2. — P. Urbański, *Natura i łaska w poezji polskiego baroku*. I rec.: A. Czyż. „*Barok*” 1996, nr 2 (6). — J. Goliński: *Vanitas. O marności w literaturze i kulturze dawnej*. Warszawa 1996; *Okolice trwogi. Lęk w literaturze i kulturze dawnej Polski*. Bydgoszcz 1997. I rec. łączna: A. Czyż. „*Aion*” (Rzym) (w druku).

<sup>10</sup> P. Matywiecki stwierdził lekko — pisząc o układzie swej antologii (*Przedmowa*. W: *Od początku. Antologia poezji polskiej od średniowiecza do wieku XX*. Ułożył ... T. 1. Gdańsk 1997, s. 9): „Mało jest baroku. »Wydmszkowaty« konceptyzm nudzi mnie. A komplementarskie intencje — zenują. Jest coś na rzeczy, że polską poezję barokową przeceniono w czasach niedawnych, kiedy dla poetów ucieczką od zakazanej prawdy świata było bałwochwalstwo warsztatu”. Jest to jeden z najbardziej irytujących głosów o poezji polskiego baroku, jakie dane mi było czytać. Został sformułowany w czasie, kiedy dopiero otrzymujemy edycje krytyczne wielu ważnych autorów barokowych (Hieronim Morsztyn, Kasper Twardowski, Kasper Miaskowski czy Stanisław Herakliusz Lubomirski), a innych poetów znamy nadal częściowo. Został też wypowiedziany wbrew całej — milczeniem pominiętej — tradycji interpretacyjnej, obejmującej takich znawców baroku, jak w (klejności alfabetycznej) Endre Angyal, Claude Backvis, Czesław Hernas, Janusz Pelc czy Wiktor Weintraub, także wielu innych, w tym młodszych (a średnie i młode pokolenie historyków literatury polskiej zajmuje się epoką baroku z upodobaniem i intensywnie). Padł ten głos także wbrew temu, co wiemy na temat barokowego konceptyzmu, a przecież o jego dojrzałości, finezji, jednak również podłożu myślowym wiemy już całkiem dużo, umiając to zjawisko uszanować: to wszystko po studiach Barbary Otwinowskiej (np. „*Concors discordia*” *Sarbiewskiego w teorii konceptyzmu*. „*Pamiętnik Literacki*” 1968, z. 3), po wnikliwej książce Doroty Gostyńskiej (*Retoryka iluzji. Koncept w poezji barokowej*. Warszawa 1991), zwłaszcza zaś po fundamentalnej *Historii estetyki* Władysława Tatarakiewicza, której tom 3 (pierwodruk: 1967) przyniósł zasadnicze, wnikliwe obserwacje zjawiska. Trzeba z przykrością określić ów wstęp Matywieckiego do antologii jako naganny pokaz krytycznoliterackiej dezygnoliteratury, także niewiedzy. Szkoda, że będą go czytały kolejne pokolenia ufnych gimnazjalistów. No, może nieufnych...