

Teksty Drugie 2001, 3-4, s. 183-189



Uparte trwanie baroku

Jan Błoński

Interpretacje

Jan BŁOŃSKI

Uparte trwanie baroku

Trudno się dziwić, w Polsce barok obecny jest wszędzie. Tak jest oczywisty, że prawie niezauważalny. W Wielkopolsce i Małopolsce przesłania poprzednie epoki nie tylko w kościołach. Na wschód od Wisły cała prawie widzialna przeszłość jest barokowa: starsze zabytki są rzadsze i niezbyt widoczne. W tych prowincjach wiek XVII – choć burzliwy i okrutny – był jednak jakimś kulturalnym apogeum... Starania Hozjusza wtedy właśnie przynosiły owoce. Religia jęła rzeczywiście kształtować codzienność rodzimej społeczności... To wtedy także zwykła – nie tylko za można – szlachta posłała chłopców do szkół i przyswoiła sobie zwyczaje i ceremonie, które wkrótce zostaną uznane po prostu za „polskie”. Na początku XVIII stulecia – mimo czy niezależnie od politycznych nieszczęść – przekształcił się też język i nabrał cech, które zachował do dzisiaj.

Tak doszło stopniowo do utożsamiania „barokowego” z „polskim”, stylu historycznego z osobliwością narodową. W tym utożsamieniu nie ma nic szczególnego, styl „klasyczny” długo przecież utożsamiano z „francuskim”. Dziwne jest to raczej, że wielu Polaków, nawet wykształconych, nie zdaje sobie w pełni sprawy z tej identyfikacji: obojętne, czy mowa o kolędach, zamiłowaniu do retoryki, czy o skłonności do teatralizacji stosunków międzyludzkich. Tak więc, chcąc zrozumieć obecność baroku w literaturze (kulturze) polskiej XX wieku, musimy najpierw uprzytomnić sobie, że jest on „swojski” i że odczuwamy go jako zjawisko nie tyle historyczne, ile geograficzne...

Inaczej mówiąc, obecność baroku jest w Polsce tak powszechna, że prawie anonimowa. Jako „nagi fakt” rzadko staje się również problemem: nie pobudza do dysput i nie zmusza do światopoglądowych wyborów. Barok jest w Polsce wszędzie, ale zarazem – dziwna rzecz! – nie powołuje do istnienia arcydzieł. A jeśli nawet powstają, to prędko giną, jak najwspanialsze z rezydencji, Krzyżtopór... Odrodzenie zrodziło szybko potężne talenty, od Kochanowskiego poczynając, tymczasem polskiemu barokowi dziwnie brakuje „lokomotywy”, która by jego problematyce

Interpretacje

nadała wymiar uniwersalny. Dlatego też, aby do nas dotrzeć, musi ona zostać zaktualizowana, przeinterpretowana przez naszych współczesnych. Najefektowniejszą z tych reinterpretacji zawdzięczamy Gombrowiczowi. Oparta jest ona właśnie na utożsamieniu „Polaka” z „Człowiekiem baroku”, czyli na pojęciu „Sarmaty”. To utożsamienie nie narzuca się jednak od razu, musi zostać odtworzone, wypracowane.

Pod koniec życia, znudzony zachodnią *epistheme*, czyli wszystkimi freudyzmami, scjentyzmami i strukturalizmami, które rozpuszczają ludzkie „ja” w doktrynach i systemach... pod koniec więc życia Gombrowicz przedstawia swój *Dziennik* „jako wdarcie się w kulturę europejską wieśniaka czy szlachcica, szlachcica polskiego ze wsi [...] Ja to wyniosłem z domu i ten styl szlachecki jest czymś niesamowicie odpornym [...] ja tak po kulturze spaceruję, jak szlachcic po sadzie na swoim folwarku, i próbując gruszki albo śliwki, mówię: ta dobra, a ta nie smakuje [...] Mógłbym określić siebie jako szlachcica polskiego, który odkrył swoją rację bytu uniwersalną w tym, co nazywam dystansem do formy” (Dz. X, s. 114)¹.

Chce on znaleźć strategię, która by pozwoliła mu zmieniać i zmyślać siebie samego, tak aby podobać się sobie... ale też innym, najchętniej sąsiadom, inaczej mówiąc, osobowość pojmuje jako grę.

Stąd obraz szlachcica (ani szaraka, ani arystokraty!), który panuje nad modą, obyczajami, kulturą... miast się im poddawać. Ale ten obraz ma rozliczne literackie antecedencje! Od razu myślimy o Potockim, co pisał sobie a sąsiadom, o Pasku, o Reju, co nieustannie gadając (= pisząc), doglądał zarazem swych włości... Nic bardziej anachronicznego niż ci Sarmaci. Ale anachronizm przestaje dyskwalifikować, kiedy się już udowodniło, że Sartre’a i Nietzschego ma się w małym palcu! Przeciwnie, pomaga on wtedy uzyskać dystans do tych także mędrców!

„W tym sęk, że ja wywodzę się z waszego śmietnika [...] dziś przez okno widzicie, że na śmietniku wyrosło drzewo, będące parodią drzewa” (Dz. VII, s. 60). „Parodią drzewa” jest oczywiście *Trans-Atlantyk*, gdzie Gombrowicz powtarza i zniekształca sytuację z *Pana Tadeusza*, ale w rozdętym, pokracznie patetycznym stylu, który odsyła wprost do sarmackiego XVII czy XVIII wieku. Zarazem zaś – wciąga nas w wielce podejrzaną intrygę, co zdaje się prowadzić do triumfu „synczyzny” nad „ojczyzną”, czyli w kierunku dokładnie przeciwnym Mickiewiczowskiemu...

Interpretacja *Trans-Atlantyku* nie jest dzisiaj moim zadaniem. Jedno tylko: pisarz jest całkowicie świadomy pokrewieństwa, ba, przenikania się swoich postaci. Dobrze znajomy dziedzic w ogrodzie jest bezpośrednim spadkobiercą „szlachcica Sarmaty”. Określa to styl, będący amalgamatem mowy Paska, Rzewuskiego i Gombrowicza. Pozwala on pisarzowi być sobą w cudzym przebraniu: sławetny „dystans względem formy” to współczesna replika gry prawdy i pozorów, złudzenia i rzeczywistości, gry, która była prawdziwą obsesją baroku... Tym samym barok i polskość

^{1/} Przytoczenia z Gombrowicza wg *Dzieł*, Kraków 1986. Przytoczenia wierszy Miłosza wg: *Wiersze*, Kraków 1993.

Błoński Uparte trwanie baroku

okazują się raz jeszcze – osobiwie bliskie, tożsame właściwie. Były tylko Polacy nie wstydziły się swej sarmackiej barokowości (czy barokowego sarmatyzmu). Niech nie naśladową rzekomo „dojrzałych”, nie zatracają się w ideologiach i systemach, niech raczej „będą sobą”..., czyli poddają się swobodnej ludyczności pisarza.

Retorykę *Trans-Atlantyku* („nikogo ja na te kluski stare moje, na Rzepę, może i surową, nie zapraszam”, Dz. III, s. 9) rozpoznać można w okamgnieniu: zrodziła się ona z panegirycznej elokwencji baroku. Jawne nadużycie hiperboli – czyli ostentacyjna przesada – zostaje niejako pomnożona przez dosadność, cielesność obrazowania. Zestawienie tak sztuczne (groteskowe), że czytelnik nie może przyjąć wypowiedzi dosłownie. Z miejsca uznaje je za literacki chwyt, owoc słownej zabawy... co z kolei pozwala pisarzowi przemycić rozmaite przewrotne czy wręcz skandaliczne treści. Także szlachcic-Sarmata, „ścieląc się podnóżkiem” przed magnatem, dawał mu – przez użycie przesadni – do zrozumienia, że hołdowniczy dyskurs jest tylko konwencją czy zabawą, zaś „podnózek” – tak biegły w retoryce – czuje się naprawdę „równy wojewodzie”. Znowu więc wracamy do barokowej poetyki iluzji czy pozoru.

U Miłosza spadek baroku jest skromniejszy, a może tylko dyskretniejszy. Owszem, tu i tam trafiamy na bezpośrednie echa poezji XVII czy XVIII wieku:

Pycha ciała i sława,
pocałunki i brawa,
komu to?
Medykowie, prawnicy,
oficerowie śliczni,
w czarnej jamie.
Futra, rzęsy, obrączki
Ukłony w słońcu po mszy.
Odpoczywanie.
Dobranoc piersi parzyste,
śnijcie sny wiekuiste
bez pająków.

[W, t. 2, s. 170]

Ale, jak wiadomo, można u Miłosza znaleźć wszystko i jeszcze więcej, a więc także barok musi być w jego poezji obecny. Tym bardziej że wracając często wyobraźnią do ziemi ojczyściej, musi niejako powracać do baroku: czyż jego stolicą nie było właśnie Wilno?

Ta obecność stanie się lepiej zrozumiała, jeśli pomyśleć o wyobraźni Miłosza i także o możliwościach, jakie przypisuje poezji. Zwłaszcza po 1968 roku Miłosz nie przestaje przypominać, że sztukę, a już zwłaszcza poezję, uważa za naśladownicztwo, mimesis, i wierzy jak w Ewangelię, że „świat istnieje niezależnie od [...] spekulacji umysłu i gier wyobraźni”.

<http://rcin.org.pl>

Interpretacje

Mnemosyne mater musarum – powtarza Miłosz. Tak, poezja rodzi się z pamięci, ale spełnia za sprawą wyobraźni, która nasycza znaczeniem spamietane szczegóły (obrazy) rzeczywistości. Miłosz mówi też o „momencie wiecznym” i chciałby wyobraźnią uporządkować przestrzennie świat widzialny... Ale co tutaj znaczy nasycanie, nadawanie znaczenia? Chyba: podporządkowywanie szczegółów coraz to większym (czy wyższym) całościom (co prowadzi do maksymalnej mobilizacji kontekstów). A także: uwidocznianie czy odsłanianie hierarchii zakotwiczonej w naturze, widocznej w symbolach i opartej – w ostatecznym rachunku – na tajemnicy Boga. Unieruchamiając i uświęcając przestrzeń, poezja odtwarza i utrwala byt: taki jest chyba metafizyczny sens słowa „ocalenie”, które tak sobie Miłosz ulubił: używał go przecież także w znaczeniu moralnym, czy nawet politycznym.

Nie ma więc – przynajmniej na pierwszy rzut oka – nic ezoterycznego w tej poetyce, jeśli tak wolno powiedzieć – skandalicznie tradycyjnej. Nie potępiłby jej na pewno ksiądz Sarbiewski, najwybitniejszy z mistrzów siedemnastowiecznej poetyki. Miłosz opiera się przecież na przekonaniu, że *ens et pulchrum convertuntur*, zbieżne są piękno i byt; stąd właśnie podziw i miłość dla wszystkiego, co choćby na chwilę zaistniało na tym świecie i co dlatego właśnie poeta chciałby ocalić i umocnić.

Tymczasem jednak poezja – poezja, nie poetyka! – Miłosza pełna jest sprzeczności i niepokojów... Dla Kochanowskiego świat był „pełen dobrodziejstw, którym nie masz miary” i wielbiąc stworzenie, wielbił tym samym Stworzyciela. Ale już w następnym pokoleniu naruszona została ta błogostawiona równowaga... Cóż powiedzieć o naszych czasach, o czasach Miłosza! Momenty pełni – czy równowagi – zdają się przelotne, znikliwe: rzeczy, pozbawione obecności czy przynajmniej podpory Boga, opróżniają się jakby z bytu, tracąc cielesność, materialność, która przynosi tyle radości zmysłom:

Z drzew, polnych kamieni, nawet cytryn na stole

Uciekła materialność i widmo ich

Okazywało się pustką, dymem na kliszy.

[W, t. 2, s. 224]

Byt rozsuwa się, tak jak „srebrniej” czy „nikną” litery. Sprowadza się jakby do zmiennej gry cząsteczek i w końcu rozpuszcza, rozmywa w równaniach matematyków... Taki jest współczesny odpowiednik starożytnego *memento mori*. Ale nie koniec udręki: kontemplacja piękności (czyli zachwyt nad bytem) niesie może w sobie własne potępienie. Czy bowiem miłość stworzenia może być wystarczającą racją miłości Boga?... albo – gorzej jeszcze – czy przypadkiem ten Bóg nie jest po to tylko potrzebny poecie, aby usprawiedliwiać czy uświetniał jego estetyczne przedsięwzięcia? Jak trudno dziś uzgodnić to, co religijne, z tym, co estetyczne! Ta trudność z kolei staje się istotnym tematem twórczości. Kondycja artysty, której przecież nie może odrzucić... – zdaje mu się coraz bardziej podejrzana. Czuje się jakby odsunięty, może nawet potępiony:

<http://rcin.org.pl>

Błoński Uparte trwanie baroku

W pewnej odległości postępuję za Tobą, wstydząc się podejść bliżej.

Może to prawda, że Ciebie w skrytości kochałem.

Ale bez wielkiej nadziei, że będę przy Tobie jak oni.

[W, t. 3, s. 44]

Początki rozdarcia, o jakim mówi Miłosz, nie są bynajmniej nieznanne: pojawiły się właśnie w czasach baroku, razem z pochodnymi pytaniami i problemami. Można nawet powiedzieć, że to rozdarcie jest od baroku nierozłączne. Religijność ówczesna prowadziła raczej do surowości i wyrazistości form. A przecież ustąpiła – także w kościołach – niesłychanej bujności i plenności tychże! Czuć w baroku radość życia, zaborczą energię, która zbuduje nowożytną Europę! Także Miłosz przyznaje się do swego – rzeczywiście niezwykłego – „łakomstwa” rzeczy. Pamięcią i wyobraźnią pragnie zachować czy odtworzyć wszystko, wszystko, czego zasmakował i co pokochał! Całkiem tak jak pisarze baroku – zwłaszcza polskiego – którzy starali się wszystko wtłoczyć w swe opasłe katalogi... Ale zarazem nie może się obejść bez sankcji religijnej, czuje, że świat w złu leży, że ocalić go może tylko Byt absolutny. I nic w tym dziwnego, bo przecież wzorzec teologiczno-wychowawczy, zaprowadzony (przez jezuitów zwłaszcza) po soborze trydenckim, zachował się chyba najdłużej w tej „innej” Europie, którą opiewa Miłosz.

Aby to zrozumieć, dość przeczytać kilka wierszy, które Miłosz poświęcił swemu katechecie, księdzu Chomskiemu. Zwłaszcza w pierwszym, napisanym w roku 1934, rozpoznać łatwo barokowe widowisko zbawienia i potępienia... widowisko, które długo i zawile chciano łączyć z „katastrofizmem”, nadrealizmem, czy nawet z romantyzmem. Religijne tło baroku (i barokowa religijność) ujawnia się nieraz bezpośrednio. Kiedy Miłosz mówi o zbawieniu, grzechu, cierpieniu itp., wyobraźnia podsuwa mu często obrazy, sceny, postaci z XVII czy XVIII wieku, jak w *Mistrzu*, gdzie barokowy kompozytor roztrząsa związek między muzyką (więc sztuką) a złem. Albo jak w *Gdzie wschodzi słońce...*, gdzie poeta przedstawia samego siebie (czy też swego sobowtóra) pod postacią kalwińskiego kaznodziei... I wreszcie – sam Miłosz, mówiąc o sobie, przedstawia się jako człowiek, który poznał los ludzki w trzech wiekach... i wiek XVIII, którego żywą obecność czuł w Wilnie, nie był jeszcze naprawdę wiekiem oświecenia...

Tak więc u obu tych naczelných pisarzy znać – ledwie przestłoniętą – obecność wzorców wrażliwości, powstałych w XVII wieku i naznaczonych piętnem baroku. Istotnie, te wzorce, modele, stereotypy obecne są wciąż w polskiej kulturze, także literackiej. Gombrowicz i Miłosz podejmują je i interpretują po swojemu, nie odwołując się – lub odwołując rzadko – do filozofii czy literatury baroku. Ta barokowa spuścizna tkwi jednak w twórczości obydwu, choćby inaczej nazywana... i obaj dobrze o tym wiedzieli.

Jawnie – ale może też powierzchowniej? – sięgali do niej młodzi, zwłaszcza poeci. Pierwszy był chyba Tadeusz Gajcy. Gajcy miał dwadzieścia dwa lata, kiedy zginął w powstaniu warszawskim. W jego poezji barok jest zwłaszcza ucieczką, niezbornością, chaosem świata przeżywanego jako codzienna apokalipsa...

Interpretacje

Ucieczką cudowną i przerażającą jednocześnie. Dziesięć lat później zafascynowało Grochowiaka barokowe zmieszanie stylów, dziwaczne małżeństwo wzniosłości i brzydoty, przy czym ta ostatnia była wyraźnie naznaczona erotycznością... Brylla zaś uderzyły sarmackie grubiaństwo, pokraczność, niezdarkność; przerażały go one, ale także – jawnie przyciągały, choćby dlatego, że były naprawdę nasze, naprawdę swojskie...

Podobieństwom tematycznym odpowiadały – czasem... – analogie poetyk. Wiek XVIII miał – także w Polsce – silną świadomość swoistości, ozdobności języka poetyckiego. Znamionowało to także awangardę konstruktywistów i postkonstruktywistów, czyli poetyckie środowisko „Zwrotnicy” w latach dwudziestych i także – „lingwistów” z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Już Peiper zachwycał się Gongorą... Można więc chyba uznać za „barokowe” rozumienie poezji jako samoanalizy języka, jak chcieli Balcerzan, Karpowicz i młody Barańczak.

Dziwniejszy jest jeszcze przypadek „klasycyzmu”, głoszonego, od roku 1965 mniej więcej, przez Rymkiewicza i Ryszarda Przybylskiego. Wedle Rymkiewicza twórcze moce poezji nie zakładają wcale oryginalności. Przeciwnie, rodzą się z powtórzenia: Rymkiewiczowska „repetycja” zakłada zdolność ożywienia wszystkiego, co było nam kiedyś wspólne. Wspólne jako ludziom: stąd odwołanie do Junga i teorii archetypów. Ale wspólne nam także jako dziedzicom określonej kultury: stąd nacisk kładziony – wzorem Curtiusa – na trwałość literackiej topiki i – wzorem Eliota – na „obiektywizację” wypowiedzi poetyckiej. Bardzo to był osobliwy program literacki, na pewno podniecający intelektualnie... Ale też – między nami mówiąc – niezbyt „klasyczny”, zważywszy choćby na romantyczne pochodzenie teorii archetypów...

Więc może był to program kryptobarokowy? Jakich to poetów wielbił Rymkiewicz? Angielskich poetów metafizycznych... A w Polsce? Poetów wczesnego baroku z Naborowskim na czele. Stąd trochę dziwaczny i na pewno ryzykowny wniosek. Czy nie jest niestety tak, że straciliśmy zdolność pełnego zrozumienia, odczuwania, utożsamienia się z twórczością epok „klasycznych”? Że nie docierają już do nas wielkie przykazania ładu, stosowności, zgodności i umiaru? I jeżeli podtrzymujemy jeszcze kontakt z tradycją klasyczną, to przede wszystkim dzięki barokowi, będącemu jakby bramą, wiodącą za późno narodzonych – jeśli nie do samej klasycznej Arkadii, to przynajmniej w jej okolice... Jeśli nawet tak nie jest, to chyba tak było w poetyckiej praktyce Rymkiewicza i towarzyszy.

*

Polski barok naznaczony był silnie – jezuicką zwłaszcza – kontrreformacją (albo, jak kto woli, katolicką reformą). U swoich początków pozostawał w bezpośrednim kontakcie z Rzymem. Kilkanaście zaledwie lat dzieli budowę rzymskiego Gesu i krakowskiej świątyni Piotra i Pawła. Ta właśnie kulturalna bliskość uwrażliwiła go na rosnącą komplikację form odziedziczonych po renesansie i trwale też obecnych w pamięci i wyobraźni poetów i artystów. Ale polski barok oparł się również na spadku – nie tak dawnego – średniowiecza i na tradycjach lokalnych,

Błoński Uparte trwanie baroku

zwłaszcza na wschodzie kraju, gdzie z biegiem lat przybierał rysy coraz bardziej sarmackie...

Te trzy cechy polskiego baroku odzywają się dziś jeszcze dalekim i trochę przewrotnym echem. Gombrowicz, robiąc oko do czytelnika, udaje Sarmatę. Dziedzictwo religijne odzywa się najwyraźniej u Miłosza. U wielu wreszcie poetów odnawia się chętnie słowne wyrafinowanie i gust do konceptu, tak znamieny dla baroku.