

## **Paweł Stępień: Barok jest wciąż otwartą kartą**

Samo emancypowanie się „baroku” jako terminu, który ostatecznie stracił pierwotny, pejoratywny wydźwięk, można postrzegać jako stopniowe dochodzenie do badania przeszłości w zgodzie z podejściem hermeneutycznym. Zakłada ono dążność do rozpoznania historycznego znaczenia zjawisk przeszłości, czyli np. dociekanie, jakie znaczenia niosły dzieła literatury, filozofii czy sztuki w czasach, w których powstały – mówił Paweł Stępień w wywiadzie dla „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Barok. My z niego wszyscy”.

**Adam Talarowski (Teologia Polityczna): Pojęcie „baroku”** pojawiło się w kontekście sztuki i architektury w XVIII wieku jako określenie negatywne, sugerujące nadużycie, dziwaczność, odstępstwo od norm. Dziś termin ten nie ma już pejoratywnych konotacji, zyskał sobie też swoiste prawo obywatelstwa zarówno w historii sztuki, literatury, jak i szeroko rozumianej historii kultury. Co mówią nam losy tego pojęcia?

**Prof. Paweł Stępień (literaturoznawca):** Termin „barok” nierozzerwalnie wiążemy dziś z podziałem dziejów kultury europejskiej na epoki. Periodyzacja zaś z jednej strony ułatwia nam myślenie o przeszłości, ponieważ narzuca sztuczny ład niespokojnemu morzu zjawisk, wydarzeń, przemian. Z drugiej strony jest wyzwaniem. Nie

wolno nam bowiem zapomnieć, że epoki, ich nazwy i charakterystyka są naszym pomysłem na porządkowanie i lepsze rozumienie historii kultury.

Jeśli jesteśmy gotowi, by poddawać refleksji proces kształtowania ram, które narzucamy przeszłości, to dzieje terminu „barok” okażą się szczególnie pouczającym świadectwem tego procesu. Słowo o nieoczywistej genezie, łączone z dziwacznością i wyrażające estetyczną przyganę, z czasem stało się nazwą już to stylu w literaturze i sztuce, już to prądu ideowo-artystycznego, już to całej epoki.

Przy czym przemożny (i często nieuświadomiany) wpływ na nasze postrzeganie historii kultury wciąż wywiera powstała w połowie XIX wieku wizja Jacoba Burckhardta, którą nakreślił w swej słynnej *Kulturze odrodzenia we Włoszech*. Szwajcarski uczyony stworzył swoją wizję kultury renesansu jako jaskrawe przeciwieństwo kultury Zachodu lat 50. XIX stulecia. Burckhardt, podobnie jak jego najsłynniejszy uczeń, Fryderyk Nietzsche, żywił przekonanie, że w dziejach kultury dokonuje się wprawdzie postęp cywilizacyjny, ale nie idzie on w parze z postępem moralnym i duchowym. Gorzej – wiąże się z utratą najcenniejszych ludzkich wartości, których rozkwit chciał Burckhardt widzieć w kulturze włoskiego odrodzenia. Ta nostalgiczna, polemiczna i w wielu wymiarach odbiegająca od rzeczywistości wizja ma poważny udział w umacnianiu jednoznacznie pozytywnego nastawienia wobec renesansu. Nastawienia, które dominowało w 2. poł. wieku XIX, w wieku XX i dominuje dzisiaj.

Zgoła odmiennie natomiast wartościował Burckhardt „styl barokowy”, opisując dzieła sztuki i architektury włoskiej. I ta negatywna ocena długi czas dominowała w wypowiedziach uczonych, którzy podejmowali się badania zjawisk barokowych w kulturze XVI, XVII i XVIII w.

### **Czy warto więc posługiwać się pojęciem „baroku”?**

Samo emancypowanie się „baroku” jako terminu, który ostatecznie stracił pierwotny, pejoratywny wydźwięk, można postrzegać jako stopniowe dochodzenie do badania przeszłości w zgodzie z podejściem hermeneutycznym. Zakłada ono dążność do rozpoznania historycznego znaczenia zjawisk przeszłości, czyli np. dociekanie, jakie znaczenia niosły dzieła literatury, filozofii czy sztuki w czasach, w których powstały. Jednocześnie podejście hermeneutyczne wymaga od badacza, by rozpoznawał, jakie przeszkody utrudniają nam pojmowanie pierwotnych znaczeń. Jednym z czynników dotkliwie zakłócających rozumienie przeszłości jest wartościowanie, z którym przystępujemy do badania jej zjawisk. Dobrze więc, że nazwa „barok” stała się terminem neutralnym, a jej tajemnicza i obcojęzyczna geneza sprawia, że słowo to nie niesie w języku polskim skojarzeń nacechowanych emocjonalnie. Dodajmy: inaczej niż „odrodzenie” czy „oświecenie”, zakorzenione w metaforyce, która wzbudza jednoznacznie pozytywne odczucia.

Termin „barok” jest, moim zdaniem, przydatny jako miano epoki. Można bowiem z pożytkiem dla lepszego rozumienia naszej przeszłości wyodrębnić okres między końcem XVI a połową XVIII wieku, w którym

dominujące zjawiska kulturalne – i w istotnej mierze także zjawiska kulturowe – były odmienne od dominujących zjawisk doby poprzedzającej te czasy i doby po nich następującej. Przy czym warto pamiętać o dziejach terminu „barok”, traktując je jako szczególny bodziec do refleksji nad naszym sposobem ujmowania przeszłości.

Nie wydaje mi się natomiast, że zdołamy kiedykolwiek osiągnąć szczęśliwą, trafną i jednoznaczną definicję tego, co barokowe. Dlatego nie jestem zwolennikiem tworzenia rozpraw, które mają na celu dowiedzenie, że Mikołaj Sęp Szarzyński był bądź to poetą renesansowym, bądź to barokowym. Lepiej skupić się na badaniu, co i jak jego poezja mówi o człowieku, Bogu, wszechświecie.

**Jakie znaczenie dla kształtowania się baroku miała relacja między kulturą w jej różnych wymiarach, zwłaszcza artystycznych, a refleksją filozoficzną i teologiczną?**

Refleksja filozoficzna (i w pewnej mierze teologiczna) stanowi czuły sejsmograf przemian kultury. Nie znaczy to, że łatwo określić korelację między myślą filozofów a innymi zjawiskami kultury. Jestem jak najdalej od twierdzenia, że poeci, malarze, rzeźbiarze, architekci czy muzycy są pilnymi uczniami filozofów, czyli najpierw w pocie czoła uczą się jakiejś doktryny filozoficznej, żeby potem móc ją zastosować w swojej twórczości. Oczywiście artyści odbierali, niekiedy bardzo gruntownie, wykształcenie, także obejmujące tradycje filozoficzne, ale u schyłku XVI i w XVII w. wielu myślicieli, których dziś uznajemy za szczególnie wybitnych, działało poza kolegiami, akademiami, uniwersytetami. Mimo to w dziełach literatury czy sztuki da się dostrzec przecucie, odczucie czy niekiedy echo przemian tego, co Carl

Lotus Becker nazywał trafnie „klimatem opinii” (określenie to zresztą powstało w XVII w.). Poeta nie musiał zatem znać *Prób* Montaigne’a, by w swej poezji snuć rozważania w duchu nowożytnego sceptycyzmu. Tym bardziej że zjawisko to pozostawało w ścisłym związku z odczuwalnym na wielu polach kryzysem renesansowego humanizmu.

### **Co odróżniało ów renesansowy humanizm od „barokowej” wizji świata? Czym był jego kryzys, z jakimi ideami był związany?**

Badając przeszłość bardzo chętnie posługujemy się terminem „kryzys”. Doszukując się bowiem kryzysów w dziejach kultury, otwieramy sobie drogę do stwierdzenia, że jakiś nurt kultury wyczerpuje swoje możliwości, traci siłę i żywotność, by wreszcie ustąpić miejsca nowym zjawiskom. Zakładamy zatem, przykładowo, że kultura średniowieczna doświadcza dotkliwego kryzysu, po którym następują narodziny kultury renesansowej, zwłaszcza utożsamianej przez nas z nurtem humanizmu renesansowego. Jeśli jednak przyjrzymy się polskiej kulturze religijnej XVI wieku, to dostrzeżemy, że nawet pojawienie się reformacji nie pokrywa się z jakimś kryzysem katolickiej kultury religijnej, która stanowi naturalną kontynuację trendów późnego średniowiecza. Dopiero u schyłku XVI stulecia wskutek przemian potrydenckich spowodowanych przez reformację ten dawny model religijności poddawany jest pewnym modyfikacjom i z wolna nasycą się nowymi treściami. To nowe ujęcie prowadzi ku zjawiskom kultury duchowej, które możemy określić jako charakterystyczne dla epoki baroku. W obrębie zatem religijności rzymskokatolickiej możemy dostrzec szczególnie fenomen przechodzenia tego, co ukształtowane w średniowieczu, w formy znamienne dla kultury baroku. Zapewne też z tego powodu korzenie kultury barokowej, silnie związanej z

katolicyzmem, okazały się tak głębokie – inaczej niż miało to miejsce w wypadku renesansowego humanizmu, ograniczonego do niewielkiej liczebnie elity kulturalnej.

Natomiast koncepcja kryzysu humanistycznej wizji człowieka i świata nie wydaje się jedynie przydatnym sposobem konstruowania obrazu przeszłości. Oto bowiem skutki i reformacji, i odkryć geograficznych, i odkryć naukowych, wśród których wielką wagę miała teoria Kopernika, prowadziły do załamania się zasadniczo spójnego i optymistycznego światopoglądu renesansowych humanistów. Wierzyli oni, że starożytność jest wielką skarbnicą tekstów, w których kryją się odpowiedzi na wszystkie pytania; że matematycznie doskonały i poznawalny makrokosmos wszechświata stworzony został na wzór najdoskonalszego ze stworzeń, czyli człowieka-mikrokosmosu; że poprzez poznanie, tworzenie, cnotę i rozum możliwe jest zbliżenie się człowieka do Boga itd. Tymczasem okazało się, że starożytni błędzili tak samo, jak myśliciele XVI w.; że ptolemejski model kosmosu był błędny; że moralność i religia mogą okazać się zaledwie częścią kultury stworzonej przez człowieka i różnej od kultur powstałych w odległych częściach świata; że w sprawach religii przemoc jest skuteczniejszym fundamentem ładu niż pokojowa dysputa itd.

Kultura baroku, zwłaszcza w jej wymiarze powiązanim z kontrreformacją, stanowi odpowiedź na rozpad tej wymagającej wobec człowieka, ale pełnej światła i nadziei wizji świata renesansowych humanistów.

**Jakie są więc główne koncepcje filozoficzne i teologiczne czasów baroku?**

Jeśli podejmiemy próbę daleko idącego uproszczenia, możemy wskazać w kulturze barokowej dwa szczególnie istotne nurty myślowe.

Sceptycyzm Montaigne'a, kontynuowany przez libertynów (czyli wolnomyślicieli) XVII stulecia, jest postawą wątpienia. Wątpimy, czy istnieje prawda absolutna. Nie mamy pewności, że jakakolwiek tradycja jest wiarygodna. Wątpimy, czy istnieje Bóg, który objawił swe słowo człowiekowi i zesłał na świat swego Syna-Zbawcę. Przypuszczamy, że religia i oparta na niej koncepcja człowieka, grzechu pierworodnego, odkupienia, zmartwychwstania, sądu ostatecznego, losów pośmiertnych itd. są tylko wytworem kultury. Nie wiemy, czy nasze zmysły nie mają nas złudą, którą bierzemy za rzeczywistość. Nie ufamy rozumowi. Pośród wątpienia wszakże, posługując się poznaniem zmysłowym i zdrowym rozsądkiem, dążymy do poznania nie tyle tego, co jest niepodważalnie prawdziwe, ile tego, co stanowi iluzję, omam, kłamstwo, jakim ulegamy.

Zerwanie z tradycją i próbę zbudowania na nowo nauki dostrzeżemy bez trudu w *Medytacjach* o pierwszej metodzie Kartezjusza czy w *Lewiatanie* Hobbesa. Czerpią oni wnioski ze sceptycyzmu końca XVI wieku, ale dążą do jego przewyciężenia poprzez poszukiwanie nowego, niepodważalnego modelu filozofii. W tym nurcie filozofii znajdziemy też m.in. racjonalizm Spinozy czy choćby osobliwą koncepcję „religii zgodnej z rozumem” polskiego arianina wygnanego z Rzeczypospolitej, Andrzeja Wiszowatego. Nurt ów będzie płynął ku początkom myśli oświeceniowej.

Drugi zaś z nurtów, które wyodrębnimy w tym uproszczonym ujęciu, to myśl o Bogu, człowieku i świecie, powiązana z próbą odpowiedzi Kościoła rzymskiego na reformację oraz kryzys renesansowego

humanizmu. Odpowiedź ta okazała się skuteczna i na rozległych obszarach ówczesnego świata przyniosła na długi czas triumf katolicyzmowi. Stało się to za sprawą wielkiej potrydenckiej kontrofensywy Kościoła, w której istotną rolę odegrali jezuici i która stanowiła potężne zaplecze ideowe katolickiej kultury baroku. Celem tej kontrofensywy było przywrócenie utraconego poczucia ładu, podejmowane z pełną świadomością, że porządku opartego na dawnej wizji świata przywrócić już nie sposób. Wiemy, że rozum prowadzi nas na manowce, a zmysły łudzą. Musimy jednak dokonać heroicznego wysiłku, by uwierzyć w Boską harmonię, która kryje się za zasłoną chaosu. Stawka jest wysoka: może przecież okazać się, jak zakładał Pascal, że zapłacimy za nasze ulotne życie i chwilowe przyjemności utratą zbawienia i wiekuistego żywota przed obliczem Boga. Musimy więc porzucić ziemskie iluzje i przebudzić się do prawdziwego, czyli duchowego życia. Wiara jest o wiele ważniejsza od rozumu, a rozum powinien być sługą wiary. Głównym więc zadaniem katolickiej, barokowej sztuki i literatury jest przekonywać, zachwycać i oszalać.

Wyrazistym przykładem powiązania tych założeń ze sztuką jest choćby kościół św. Ignacego Loyoli w Rzymie ze słynnymi freskami iluzjonistycznymi malarza-jezuity Andrei del Pozzo. Wnętrze świątyni stanowi totalne dzieło sztuki, w którym (z uwzględnieniem punktu widzenia odbiorcy i omylności zmysłu wzroku) zharmonizowane zostały architektura, rzeźba i malarstwo jako współdziałające środki perswazji. Gra malarstwa iluzjonistycznego nakierowana jest na zatarcie różnicy pomiędzy namacalnym, solidnym elementem architektury a malarską wizją linii architektonicznych, które wznoszą się w przestwór otwartego – i naturalnie katolickiego – nieba. Przy czym nie może tu być mowy o żadnej naiwności. Nie chodziło o to, żeby stworzyć iluzję, która zastąpi rzeczywistość, lecz o to, by przekonać, że heroicznym wysiłkiem musimy przedrzeć się przez zasłonę tego, co

omyłne, by dotrzeć do Boskiej tajemnicy ładu. Dzieło sztuki ma uzyskać wymiar głęboko duchowy. Związana bowiem z tym nurtem barokowej myśli sztuka i literatura nie są zaledwie dodatkiem do życia, ale drogą ku Bogu.

Inaczej rzecz przedstawiała się po stronie protestanckiej. Barok w kulturze krajów ewangelickich to fascynujące i złożone zagadnienie. Tu napomknijmy tylko, że również kultura reformacyjna przejmowała pewne rozwiązania artystyczne ukształtowane w omawianym nurcie kultury potrydenckiej.

**Jednym z najbardziej znanych, choćby z edukacji szkolnej, z kanonu lektur, twórców literatury baroku w Polsce jest Jan Andrzej Morsztyn. Nie był jedynym poetą tego nazwiska. W pracy „Poeta barokowy wobec przemijania i śmierci” przyglądał się Pan również twórczości jego starszego krewnego, Hieronima Morsztyna. Jak te dwie postacie i ich twórczość literacka odzwierciedlają przemiany XVII wieku?**

Poezja Hieronima Morsztyna i poezja Jana Andrzeja Morsztyna stanowią świadectwa złożoności i odrębności kultury polskiego baroku, a zarazem jej nierozzerwalnych więzi z kulturą europejską. Dominującym tematem w twórczości obu poetów jest erotyzm, który nierzadko zderzają z religią. Obaj w pełni świadomie tworzyli wiersze z myślą o obiegu rękopiśmiennym. Obu łączy skłonność do rozważań nacechowanych sceptycyzmem, co sprawia, że istotnym kontekstem, który ułatwia rozumienie ich wizji świata, jest europejski libertynizm. Wszelako zachodzą między nimi również głębokie różnice.

Hieronim Morsztyn (ok. 1581-ok. 1622) wywodził się z rodziny protestanckiej, ale wcześniej osierocony znalazł się pod opieką wuja, Samuela Łaskiego, który piastował funkcję sekretarza królewskiego na dworze Zygmunta III Wazy i jako gorliwy katolik zadbał, by jego wychowaniec ukończył kolegium jezuickie w Braniewie. Poeta, choć związany z dworem królewskim, nie zaznał dostatku i nie zrobił kariery dworskiej. Jako dobiegający czterdziestki mężczyzna odbył (raczej nie w celach edukacyjnych) podróż do Padwy, a u schyłku swego dość krótkiego życia przyjął zapewne święcenia kapłańskie.

Jan Andrzej Morsztyn (1621-1693), spokrewniony z Hieronimem, urodził się w rodzinie kalwinistów. Studiował we Franeker i w Lejdzie, a jego podróże zagraniczne objęły Włochy i prawdopodobnie Francję. Jako dworzanin królewski sprawnie i skutecznie zdobywał coraz wyższe szczeble kariery, w czym pomocna była m.in. przychylność i protekcja królowej Ludwiki Marii. W czasie potopu szwedzkiego przeszedł na katolicyzm. O znaczeniu Morsztyna na dworze Jana Kazimierza świadczy fakt, że w 1660 był jednym z komisarzy króla podpisujących pokój w Oliwie. Przypieczętowaniem kariery dworskiej było zdobycie, pod koniec panowania Jana Kazimierza, intratnej godności podskarbiego wielkiego koronnego. Już za Jana III Sobieskiego poeta został sekretarzem Ludwika XIV, a w 1683 oskarżony o zdradę stanu wyjechał na stałe (wraz z klejnotami koronnymi, które zwrócił w 1690) do Francji.

**Jaką wizję człowieka i świata możemy odczytać z pełnej paradoksów, rozpiętej między obscenami a pobożnością, twórczości Hieronima Morsztyna?**

Hieronim Morsztyn wydaje się fascynującym przykładem poety, w którego twórczości tematyka erotyczna eksplorowana jest w sposób, który przypomina założenia Montaigne'a. O jego istnieniu Hieronim nie musiał w ogóle wiedzieć. Doszedł jednak do wniosków, które są charakterystyczne dla kryzysu renesansowego humanizmu, choćby do zasadniczego wniosku, że żywioł płciowy, przy jego głębinowym badaniu, zderza się z kulturą (tak jak potem będzie to ujmował trzy wieki później Freud), a to w dalszym rozumowaniu prowadzi do gorzkiej konstatacji, że religia jest wytworem kultury. To jest uchwytnie w wierszach Hieronima Morsztyna, które tylko z pozoru są wierszami sprośnymi, prymitywnymi, niewybrednymi, zwłaszcza z punktu widzenia zmieniających się gustów literackich. Tymczasem mamy do czynienia z bardzo skupioną i głębinową próbą odpowiedzi na pytanie o fenomen seksualności człowieka. Zastosowanie pewnych ram literackich ułatwia Hieronimowi Morsztynowi dojście do wniosków, do których drogą namysłu filozoficznego dochodzi Montaigne.

Hieronim Morsztyn jest też poetą, który daje nam wyobrażenie o fenomenie „wieku rękopisów”, o wieku XVII. To określenie wiąże się z bardzo rozbudowanym obiegiem rękopiśmiennym rozmaitych tekstów, między innymi ze względu na spustoszenia, także wśród drukarni, które przyniosła katastrofa potopu szwedzkiego. Obieg rękopiśmienny, czyli taki, który zachował w wielu odpisach teksty Hieronima Morsztyna, powstawał jako obieg, który pozwalał nie liczyć się z wymogami moralno-estetycznymi, jak miało to miejsce z drukiem. Ponieważ był to obieg nieformalny, mogliśmy mówić więcej niż wtedy, kiedy byśmy nawet najśmielszy utwór przeznaczali do druku. Nie tylko dlatego, że nam zabroni biskup. Po prostu uznawano, że istnieje jakaś

przyzwoitość publiczna i że pewnych rzeczy nie można drukować. Natomiast w obiegu rękopiśmiennym były one dopuszczone. W tych warunkach rozwija się znamienicie gatunek fraszki.

Twórczość Hieronima Morsztyna pozwala sądzić, że podejmowanie rozważań charakterystycznych dla libertynizmu XVII-wiecznego łączył poeta z żarliwą religijnością. Poezja Jana Andrzeja stanowi natomiast świadectwo konsekwentnego sceptycyzmu i dystansu (niekiedy prześmiewczego) wobec religii.

### **Z czym wiązał się fenomen barokowej fraszki, choćby tej pióra Hieronima Morsztyna?**

Za sprawą Jana Kochanowskiego fraszka stała się gatunkiem, który pozwalał – by tak rzec, bezkarnie – poruszać najrozmaitsze tematy, mieszcząc zarówno obsceniczne bądź skatologiczne żarty, jak i refleksje filozoficzne, liryczne wyznania czy nawet modlitwy. Hieronim Morsztyn korzysta z tej wolności, a świadome przeznaczenie utworów do obiegu rękopiśmiennego wolność tę potęguje. Obsesyjnie skupiony na tematyce seksualnej, bada, jak pożądanie zderza się z religią, moralnością, filozofią. Jego obsceniczne utwory podejmują prześmiewczą krytykę idei bliskich renesansowemu humanizmowi, jak choćby neoplatonickiej idei piękna. Poeta zderza np. właściwą neoplatonikom wizję miłości z doświadczeniem seksualnym, by stwierdzić, że miłosne pożądanie wzbudzone jest nie przez piękno, którego ostatecznym źródłem jest Bóg, lecz przez „szpetną rzecz” (czyli genitalia). A przecież trudno upatrywać w nich harmonii, piękna i doskonałości, którą platonicy widzieli w ludzkim ciele, gdy wpisywali je

w kwadrat, w okrąg czy w pentagram na dowód związków mikrokosmosu człowieka z makrokosmosem wszechświata i jego matematycznym pięknem.

### **Jak więc Hieronim Morsztyn łączył swoje głębokie religijne przekonania, fascynację tematyką cielesności, seksualności z próbą uchwycenia spraw ostatecznych?**

Religijność Hieronima Morsztyna, widoczna w jego utworach, a pod koniec życia poświadczona przyjęciem święceń kapłańskich, jest ważnym aspektem jego poezji. Wydaje się pewne, że nie czytał on *Prób* Montaigne'a czy pism Sekstusa Empiryka, a jednak w swojej poezji dał świadectwo dwóm biegunowym zjawiskom ówczesnego kryzysu: podjął sceptyczną krytykę kultury, religii powiązaną z ukazaniem potęgi natury, a jednocześnie wyraził przenikliwy lęk przed potępieniem, dręczące poczucie winy i obsesję kary. Jego rozważania nie pchnęły go bowiem ku przyjęciu wniosku, że religia jest jedynie ludzkim wymysłem.

Wprawdzie możemy w pełni zasadnie stwierdzać, że Hieronim Morsztyn ujawnia w swej poezji obsesyjną fascynację cielesnością, ale łączy się ona z bezkompromisowym dociekaniem prawdy o ludzkiej cielesności. Pragnienie rozkoszy nie sprawia, że poeta zamyka oczy na grozę chorób wenerycznych, które stanowiły wówczas śmiertelne zagrożenie. Nie powoduje też, że opisywanie cielesności zatrzymuje się u progu nie tylko choroby, ale i rozkładu. Poetę fascynuje pytanie, co dzieje się z ludzką seksualnością po śmierci. Wstrząsa nim doświadczenie sekcji zwłok mężczyzny i kobiety, którego zaznał w

Padwie. Jego sceptyczny ogląd nie pozwala na tworzenie złudnego, niepełnego obrazu cielesności, skupionego jedynie na ekstatycznych doznaniach.

Szczególnym wymiarem poezji Hieronima Morsztyna jest zarazem dialog, który zachodzi pomiędzy jego tekstami przeznaczonymi do obiegu rękopiśmiennego a tekstem *Światowej Rozkoszy* – jedynym opublikowanym za jego życia utworem poetyckim. Możemy przeprowadzić swoistą analizę porównawczą i zobaczyć, jak poeta dyskutuje sam ze sobą, zachowując w druku aluzje, które stają się czytelne tylko wówczas, gdy znamy jego wiersze nieprzeznaczone do publikacji. Możemy przebadać, jak sam wyznacza granicę tego, co wolno powiedzieć publicznie.

### **Jak można postrzegać twórczość Jana Andrzeja Morsztyna? Dlaczego uchodzi za najważniejszego poetę polskiego baroku?**

W 1871 Adam Bełcikowski, uczonec z Krakowa, przeżył zachwyt czytając utwory Jana Andrzeja Morsztyna. Uznał bowiem, że są to teksty romantyczne, które jako żywo przypominały mu poezję Słowackiego. Jego naiwne odczytanie wyśmiał Edward Porębowicz, który w 1893 roku opublikował rozprawę *Andrzej Morsztyn, przedstawiciel baroku w poezji polskiej*. Użyty tu został po raz pierwszy w polskich badaniach nad literaturą dawną termin „barok”. W ujęciu Porębowicza, wytrawnego romanisty, poliglotty i znawcy dawnej literatury europejskiej, barok stanowi określenie stylu poetyckiego. Przy czym miałyby to być nie tylko styl ponadczasowy, którego przykłady znajdziemy w poezji starożytnej, ale także styl, który do poezji włoskiej czy hiszpańskiej XVII stulecia zawędrował z poezji ludowej.

Niezależnie od rozumienia terminu „barok” interpretacja Porębowicza zdeterminowała na długie lata badania nad poezją Jana Andrzeja Morsztyna i wpływa na jej odczytanie także dzisiaj. Wysztygając Bełcikowskiego, Porębowicz dowodził, że to, co badacz brał za szczere wyznanie poety, jest w istocie przekładem i zabawą poetycką nakierowaną na zadziwienie czytelnika. Koncept zaś, który z upodobaniem stosuje poeta, uznawał Porębowicz za znamię „epigramatyzmu” i wprost odmawiał Janowi Andrzejowi miana poety jako „erotycznemu epigramiście”.

Zarazem jednak uczony poszukiwał w twórczości Morsztyna utworów oryginalnych. Za najważniejszy z nich uznał poemat *Pokuta w kwartanie*. Ów wiersz pokutny, być może związanym z rzeczywistym wydarzeniem z życia poety, gdy przez długi czas zmagął się on z febrą, utkany jest m.in. z rozmaitych cytatów psalmicznych i stanowi swoistą spowiedź przed Bogiem. Tym razem Porębowicz uznał, że w obliczu śmierci Jan Andrzej Morsztyn, na co dzień skłonny do żartobliwych gier poetyckich, zdobył się na powagę.

To zatem, co wyśmiewał w lekturze Bełcikowskiego, sam zastosował w wypadku *Pokuty w kwartanie*. I tym samym postawił przed nami fundamentalną kwestię: czy zasadne jest uznanie Jana Andrzeja Morsztyna za poetę-konceptystę, który pięknie i zadziwiająco mówi o niczym? W moim przekonaniu, nie. I bynajmniej nie idzie o dosłowne przyjmowanie konceptycznych konstrukcji poetyckich. W kulturze barokowej wciąż obecna jest wizja poezji jako bardziej filozoficznej i uczonej niż historia; wizja poezji, która umoralnia skuteczniej niż filozofia; wizja poezji tworzonej w boskim wręcz natchnieniu, a zarazem w rywalizacji z twórcami starożytnymi. Wobec takich

wyobrażeń nawet utwory, które XIX-, XX- i XXI-wiecznym czytelnikom wydają się błahe, mogą stanowić wyraz polemiki, dialogu czy negacji. Są zatem – w najgłębszym sensie – nacechowane powagą. Co więcej, z przeznaczonej do obiegu rękopiśmiennego poezji Morsztyna da się wyczytać konsekwentnie kształtowaną libertyńską wizję świata. Jego sceptycyzm, świadomie radykalny, nie cofa się przed bluźnierczymi atakami na religię i z całym rozmysłem afirmuje doczesność. Świadom przemijania i śmierci, której nie wiąże z nadzieją na życie wieczne, poeta nie chce dokonywać heroicznego wysiłku wiary – wybiera to, co kruche, niepewne i nietrwałe.

### **Jakie są przykłady wpływu inspiracji epoką baroku, stawianymi w niej pytaniami i ich formą na sztukę i kulturę współczesną?**

Zacznijmy od wybranych twórców polskiej poezji, którzy – świadomi tradycji literackiej – podejmują z ducha barokową refleksję nad egzystencją człowieka doświadczającego niszczącej mocy czasu i zawieszzonego w otchłani pomiędzy nieskończonością tego, co wielkie i kosmiczne, a nieskończonością tego, co przed kulturą XVII wieku odłonił mikroskop. Swoiście barokowe odczucie czasu, przemijania i śmierci, powiązane ze szczególnymi grami konceptycznymi, możemy znaleźć w takich wierszach Mirona Białoszewskiego, jak *Teraźniejszość*, *Po nitce* czy najkrótsze liryki z cyklu *Zimna planeta* tudzież *Moce nocy*. Erudycyjne aspekty fascynacji barokowymi inspiracjami malarskimi, literackimi czy filozoficznymi możemy znaleźć wśród utworów Stanisława Grochowiaka (*Rozbieranie do snu*, *Gdy już nic nie zostanie*, *Rocznica*). Godnym uwagi poetą, który z całą konsekwencją stosuje powszechny w poezji barokowej model medytacyjny, jest Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki.

Jeżeli chodzi o dzieła filmowe, ciekawym świadectwem pokrewieństwa między tym, co przynosił postmodernizm w kulturze schyłku XX wieku, a sztuką filmową, głęboko zakorzenioną w historii malarstwa, architektury, rzeźby, jest kino Petera Greenawaya (*Kontrakt rysownika, Zet i dwa zera, Księgi Prospera, Dzieciątko z Macon, Nocna straż*). Mamy tu do czynienia z wyrafinowaną grą odniesień do kultury baroku, wyrażającą rozpoznanie głębszych podobieństw sytuacji egzystencjalnej człowieka i kultury pomiędzy schyłkiem XX wieku a wiekiem XVII.

W polskim malarstwie możemy wskazać zwłaszcza Franciszka Starowieyskiego, który konsekwentnie przekonywał, że żyje w epoce baroku i datował swoje dzieła jako powstałe w XVII i na początku XVIII wieku. Oczywiście był głęboko świadomy złożoności sztuki barokowej, z której czerpał inspiracje. Dziś możemy również znaleźć takich artystów, jak Krzysztof Nowicki, który nie tylko w sztuce i kulturze barokowej szuka inspiracji, ale także czyni barok przedmiotem refleksji. Tu warto wspomnieć o jego rozprawie doktorskiej *Spaniel atakujący bażanta*. Praktyki przeszłości w kontekście teraźniejszości, która charakteryzuje „współczesny barok”, reprezentowany przez twórczość Nowickiego.

O tym wreszcie, że kompetencje badacza mogą owocnie łączyć się z kompetencjami pisarza, przekonuje najnowsza książka Krzysztofa Mrowcewicza *Burza i zwierciadło*. To powieść epistolarna, która jest wyrafinowaną pod względem literackim i pełną erudycyjnych odniesień próbą odtworzenia doświadczeń poety Daniela Naborowskiego, wypełniającego szczególną misję dyplomatyczną na dworze angielskim.

Wszystko to świadczy, że barok jest wciąż otwartą kartą, także w żywym doświadczeniu artystycznym.

*Z prof. Pawłem Stępiem rozmawiał Adam Talarowski*

*Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury*



Ministerstwo Kultury  
i Dziedzictwa Narodowego

---

MW

**Paweł Stępień** – literaturoznawca, profesor Uniwersytetu Warszawskiego, w latach 1991–2008, pracownik Instytutu Literatury Polskiej (Wydział Polonistyki), od 2008 pracownik Instytutu Badań Interdyscyplinarnych „Artes Liberales”, a obecnie Wydziału „Artes Liberales”. Autor wielu publikacji, m.in. książek *Poeta barokowy wobec przemijania i śmierci. Hieronim Morsztyn – Szymon Zimorowic – Jan Andrzej Morsztyn*, Warszawa 1996; *Zadanie. „Chaskiel” Tadeusza Różewicza*, Warszawa 2017.