

ALEKSANDER WILKOŃ
Katowice

KATEGORIE STYLISTYCZNE W POEZJI BAROKOWEJ

1

Jak wiadomo, pojęcie kategorii ma już od czasów Arystotelesa długą tradycję i wiązało się głównie z językiem, a nawet ściślej z gramatyką, stąd terminy typu *kategorie gramatyczne*, *kategorie morfologiczne*, *kategorie fleksyjne*. Ponieważ nie wszystkie kategorie mają określone wykładniki gramatyczne, przyjęło się dzisiaj szersze rozumienie tego pojęcia, znajdujące odbicie w terminach *kategorie językowe* czy *kategorie semantyczne*. Należy tu na przykład kategoria modalności czy kategoria przestrzeni. Analogicznie do mającego już duże zastosowanie w lingwistyce terminu *kategorie językowe*, można utworzyć termin *kategorie stylistyczne*, które odnosiłyby się do struktury tekstów, zwłaszcza tekstów artystycznych, dla których dziedzina stylu stanowi czynnik pierwszoplanowy. Kategorie stylistyczne, jako kategorie tekstowe, związane ze sferą *parole*, byłyby blisko spokrewnione z tzw. figurami i tropami stylistycznymi, różniąc się jednak od nich większym stopniem ogólności i powiązaniem z płaszczyzną makrostruktur tekstowych. W przeciwieństwie do kategorii językowych uwarunkowanych cechami systemu (sferą *langue*), kategorie stylistyczne kształtują się na zasadzie wyborów, które na skutek powtarzalności przybierają charakter konwencyonalny, co jednak nie jest normą. Pojęcie kategorii stylistycznych może pokrywać się do pewnego stopnia z pojęciem kategorii językowych, jak w przypadku dwu szczególnie nacechowanych kategorii: czasu i przestrzeni. Może także pokrywać się z niektórymi tropami i figurami, mającymi szerszy zakres i odpowiednią wagę w budowie tekstu. Zależy to także od rangi, jaką autor nadaje danej figurze w tekście.

Kategorie stylistyczne mają, jak prawie wszystkie składniki związane ze stylem, charakter znakowy i mogą wystąpić poza językiem, w różnych kodach niewerbalnych. Takimi kategoriami są na przykład w sztuce: malarskość – linearność, płaskość – głębia itp. Często poszczególne kategorie układają się w opozycyjne pary, co związane jest ze współistnieniem lub ścieraniem się przeciwstawnych tendencji artystycznych. Szczególnie wdzięcznym dla analiz stylistycznych terenem ścierania się tych tendencji jest poezja barokowa, głosząca nieomal programowo niezgodę na jednolity model piękna oraz zasadę godzenia przeciwieństw. *Pulchritudo multiplex est* – głosił Giordano Bruno, którego słusznie traktuje J. Pelc jako myśliciela i estetyka barokowego. Synteza J. Pelca dotycząca literatury barokowej została najkrócej ujęta w tytule rozprawy: *Barok – epoka przeciwieństw*, który stał się zarazem tytułem zbioru studiów tego badacza¹.

2

Ogólna synteza baroku jako prądu czy stylu literackiego stoi przed dylematem:

1) wyodrębnienia cech konstant i cech dominant właściwych literaturze barokowej i przeciwstawiających ją literaturze renesansowej, tak jak to uczynił w odniesieniu do sztuki Heinrich Wölfflin; w jego ujęciu zasadnicze różnice między renesansem a barokiem sprowadzają się do pięciu opozycyjnych par następujących kategorii: *linearność – malarskość*; *płaskość – głębia*; *forma zamknięta – forma otwarta*; *wiełość* tj. *koordynacja – jedność*, tj. *subordynacja* oraz *jasność – wieloznaczność*²,

2) wyodrębniania zespołu cech niekoniecznie tylko barokowych, ale stanowiących w tym okresie układ cech dominant, układ dynamiczny, oznaczający, iż w danym konkretnym tekście może zabraknąć cech *a, d, h* (występujących często w innych tekstach), ale ów brak wyrównują cechy *i, k, n* (potencjalnie możliwe czy nawet dość częste) oraz obecność cech *b, c, e, f, g, j*, które tworzą układ wystarczający do uznania danego tekstu za tekst barokowy.

Ci badacze, którzy ostro przeciwstawiają barok renesansowi, z reguły poprzestają na ogólnych opozycjach typu: renesansowa jasność, harmo-

¹ J. Pelc, *Barok – epoka przeciwieństw*, Warszawa 1993.

² H. Wölfflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki* (1915, wyd. polskie: Warszawa 1962).

nia, *decorum* (stosowność) : barokowa wieloznaczność, dysharmonia, uduziwnienie (jako czynnik łamiący zasadę stosowności). Wszelako w poezji barokowej i to niekoniecznie we wczesnym okresie mamy do czynienia z utworami jasnymi i // lub harmonijnymi oraz dostosowującymi styl do tematyki i funkcji utworu. Możliwość wystąpienia takich utworów wynika już z samej (empirycznie sprawdzalnej) tezy o wielości stylów w literaturze barokowej, ale – ponieważ ciągle rozpatruje się barok w zestawieniu z renesansem – traktuje się te nietypowe utwory jako przedłużenie renesansowych wzorców (zwłaszcza poezji Kochanowskiego). Stąd biorą się częste określenia typu: *nurt renesansowo-klasyczny w literaturze XVII w.*, „*renesansowy barok*”, itp. Określenia te nie dotyczą tylko utworów z okresu pogranicza, tj. późnego renesansu i wczesnego baroku, a więc okresu, w którym występują oba te prądy, ale także i dojrzałego baroku. Co gorsza, jednak mamy nierzadko do czynienia z trudnościami z określeniem przynależności danego twórcy do któregoś okresu. Tak np. Grabowiecki był traktowany jako wybitny twórca późnorenesansowy, jako manierysta bądź – zwłaszcza ostatnio – jako jeden z kilku dobitnie barokowych poetów.

Podobnie ma się rzecz w przypadku innych pisarzy (Sępa, Zimorowiców) a nawet i niektórych nurtów wywodzących się z czasów późnego renesansu (przykładem groteskowy nurt sowizdrzalski). Gdzie kończy się renesans a gdzie zaczyna się barok? To pytanie przewija się przez szereg rozpraw, podobnie jak pytanie o koniec poezji barokowej, o charakter poezji Drużbackiej czy Niemircza...

Sporo jest prób określenia zasadniczych cech baroku, prób przełamujących dobrze znane stereotypowe zestawienia cech negatywnych: makaronizacja, znaczna ilość gwaryzmów, regionalizmów, archaizmów, oscylacja między dworską wytwornością słów i frazeologii a rubaszną potocznością, zachwianie naturalnego szyku członów zdania i zdań, przerozsty w zakresie struktur hipotaktycznych, sztuczność tropów i figur, nadmiar powtórzeń. Wszystko to miało stanowić przejawy zepsucia dobrego smaku artystycznego i upadku polszczyzny literackiej po okresie złotego dla niej wieku. Przełamanie rejestru negatywów nastąpiło w niektórych pracach strukturalistycznych, np. Z. Stieberta³. Pierwszą jednak w lingwistyce naszej próbę wyodrębnienia głównych kategorii stylistycznych charakteryzujących utwory barokowe podjęła Teresa Skubalanka w swej

³ Por. Z. Stieber, *Udział dialektów w formowaniu języka literackiego*, [w:] tegoż: *Świat językowy Słowian*, Warszawa 1974, s. 292-299.

*Historycznej stylistyce...*⁴. W niedawno opublikowanym artykule *Główne tendencje stylistyczne w polskiej poezji barokowej*⁵ przyjmuje ona istnienie czterech ogólnych kategorii stylistycznych ważnych dla poezji barokowej:

- 1) dyskursywność,
- 2) konceptualność,
- 3) antytetyczność,
- 4) rozluźnienie klasycznych norm wysokiego stylu.

Jej zdaniem cechy takie, jak alegoryczność czy pointowość nie są tak powszechne i „raczej uzależnione od gatunku i tematu dzieła”⁶. Podany zespół czterech kategorii występuje ponad różnymi rozbieżnymi tendencjami i zróżnicowaniami genologiczno-tematycznymi. Autorka idzie tu śladem innych badaczy, usiłujących wydobyć z literatury barokowej cechy wspólne i występujące we wszystkich utworach okresu. Ale przecież mamy bardzo wiele tekstów, w których nie ma dyskursywności czy konceptualności, a przecież mających dobitnie barokowy charakter. Wątpliwości budzi tutaj przede wszystkim wymieniona na pierwszym miejscu dyskursywność. Rozumie ją T. Skubalanka jako dialogiczność, częste wprowadzenie struktur rozmowy (np. w wielu wierszach W. Potockiego). Sama autorka podkreśla, iż dyskursywność łączy barok z renesansem, ale przeciwstawia poezji oświecenia, w której, jak pisze autorka, „osłabła”. Cechę tę można jeszcze wywieść (pomijając proveniencje antyczne) z poezji średniowiecznej. Owszem, barok posługuje się chętnie strukturą dialogu (w tym jako rozmowy z Bogiem), ale czy częściej niż renesans? Rozumiałbym dyskursywność inaczej: nie jako imitację rozmowy, ale dramatyzację wypowiedzi monologicznej poprzez wprowadzenie wewnętrznej dialogowości, różnych punktów widzenia, dywagacji, refleksji, pytań itp. Ten typ dyskursywności wiąże się ze stylem antytetycznym i występuje w pogłębionej postaci u poetów nurtu metafizyczno-medytacyjnego, poczynając od Sępa-Szarzyńskiego a kończąc na J. H. Lubomirskim. Tak rozumianą dyskursywność traktowałbym jako cechę dobitnie barokową, co nie znaczy: wyłącznie barokową, gdyż występuje ona np. w *Trenach* Kochanowskiego. Wątpliwość też budzi

⁴ T. Skubalanka, *Historyczna stylistyka języka polskiego*, Wrocław 1984.

⁵ Praca pomieszczona w tomie studiów: *Barok w polskiej kulturze, literaturze i języku*, Kraków 1992, s. 189-198.

⁶ Ibidem, s. 197.

cecha czwarta: rozluźnienie klasycznych norm stylu wysokiego, albowiem barok rozluźnia a nawet łamie zasadę *decorum* nie tylko w zakresie wysokiego stylu i szlacheckich gatunków, ale także stylów i gatunków średnich oraz niskich. Barok stosuje często styl synkretyczny, burząc jakby klasyczną mapę stylów i gatunków. Nie budzi natomiast wątpliwości konceptualność i antytetyczność, przy czym jednak warto zwrócić uwagę, iż pointowość mieści się w pojęciu konceptualności (koncepty barokowe są bardzo często realizowane przez zaskakujące pointy).

Mając stale na uwadze wielką różnorodność a nawet skrajnie odmienne tendencje w poezji barokowej można, jak sądzę, zarysować następujący układ ogólnych kategorii stylistycznych w tej poezji:

1. *synkretyzm* odmian językowych, stylowych, genologicznych i // lub przeciwstawne dążenie do *monostylowości* tekstów (lub wydzielonych części) polegającej na wyrazistym uwydatnieniu i łączeniu, zestawieniu (*juxtaposition*) kontrastów występujących już w samym systemie leksykalno-semantycznym języka, por. antynomie typu: *dobro - zło*, *dusza - ciało*, *abstractum - concretum*, *zmiana - stałość* itp. Barok doskonale może mieścić się w obrębie wysublimowanej kulturalnej polszczyzny (por. poezję Grabowieckiego czy Sępa), grając na kontrastach i różnych odcieniach znaczeniowych słów oraz fraz. Skrajną postacią stylu synkretycznego jest łączenie dysharmonijne stylu wysokiego ze stylem niskim, turpistycznym czy rubasznym;

2. *nadmiar, amplifikacja* środków językowych, prowadząca do rozbudowy tekstu (np. szeregowych przydałek, dopełnień, orzeczeń, podmiotów, synonimicznych części zdań czy całych zdań itp.) i // lub *precyzja* w budowie tekstu, przekształcenia go w *figurę* figur, jak w przypadku wielu wierszy J. A. Morsztyna, D. Naborowskiego, S. Jagodyńskiego czy S. H. Lubomirskiego;

3. *dynamizacja* tekstu (m.in. poprzez nagromadzenie czasowników ruchu, rzeczowników dewerbatywnych, imiesłówów czynnych a także poprzez niespokojny układ zdań i szyk członów zdania, częste przerzutnie wprowadzające napięcie między strukturą syntaktyczno-intonacyjną a wersyfikacyjną) i // lub *werbalizacje statyczne* (m.in. poprzez użycie czasowników stanowych, habitualnych i omnitemporalnych, imiesłówów biernych, wypowiedzi deskryptywnych i sentencjonalnych). Ta druga tendencja daje wyraz poszukiwaniom tego, co stałe i bezpieczne, jak w przypadku arkadyjskich wizji ziemiańskiego życia i rodzinnego pejzażu. Ale częste są też i inne funkcje. Analizując treny barokowe Maciej Włodarski pisze, iż „kompozycja otwarta zwięk-

sza swobodę twórców, a ponadto nadaje trenom barokowym wymiar bezczasowości, jako częśćka bez początku i końca włączone są one w ciąg „żałów nie zapisanych”, które trwają „semper et ubique”⁷;

4. **autoteliczność** przekazu (polegająca m.in. na wyeksponowaniu gier językowych, etymologizacji, deleksykalizacji utartych zwrotów, stosowaniu paronomazji, poliptotonów, chiastycznych układów, figur typu enallage, epizeksis, epanalepsis, epanorthosis, metafor kojarzonych na zasadzie podobieństw fonetycznych) i // lub dążenie do **utożsamiania** słowa z rzeczą (wedle zasady Opalińskiego: tyle słów, ile rzeczy), swoisty, specyficzny **reizm** przekazu;

5. **wieloznaczność** przekazu (poprzez stosowanie symboli, odległych metafor, alegorii spiętrzonych i mniej znanych, niedopowiedzeń, aluzji, daleko idących inwersji utrudniających dekodację tekstu) i // lub tendencja do przesadnej **jasności** przekazu, realizującej się poprzez nadmierną eksplicytność, repetycje, nagromadzenia synonimów i zdań synonimicznych, wprowadzenie figury zwanej *summa* itp.;

6. **konceptualność**, realizująca się poprzez niezwykle łączenia wydarzeń, zjawisk, właściwości, postaci (np. zestawienie zakochanego z trupem) i // lub **udziwnienie** przekazu (m.in. poprzez wprowadzenie motywu cudu, motywów antyczny-pogańskich do motywów religijnych, opis rzeczywistości egzotycznych i wydarzeń niezwykle; często koncept opiera się na udziwnieniu, tak np. S. Twardowski opisując Wartę zamiast ryb wprowadza Trytony i Najady).

3

Mamy więc w sumie 12 kategorii ogólnych, tworzących 6 par, których poszczególne człony łączą się na zasadzie *concordia discors* lub antytez, bądź też, jak w przypadku konceptualizmu i udziwnień, w komplementarny układ relacji uniezwykłej, tworzącej niespodziankę. Są to, jak już wspomniałem, połączenia możliwe w obrębie jednego utworu, a bardzo częste w obrębie cyklu. Nietrudno zauważyć, iż niektóre cechy wiążą się ze sobą blisko, np. synkretyzm z autotelizmem, autotelizm z wieloznacznością. Cechy te jednak nie muszą wchodzić w typ związków koniecznych. Lingwistyka ścisła, i to badająca niższe struktury

⁷ M. Włodarski, *Barokowa poezja epicedialna. Analizy*, Kraków 1993, s. 211.

systemu, poucza nas, iż jedna forma może mieć kilka funkcji, a jedna funkcja może być wyrażona przez kilka form. W odniesieniu do tekstów wzrasta, rzecz jasna, stopień wielofunkcyjności i wielopostaciowości kategorii czy figur i możemy mieć często do czynienia z nakładaniem się, krzyżowaniem i współwystępowaniem tych czy innych kategorii, co w poezji barokowej wydaje się zjawiskiem wręcz nieodzownym.

Cechy wymienione po lewej stronie zestawienia, a więc: synkretyzm, amplifikacja, autotelizm, wieloznaczność, dynamizacja, konceptualność mają specyficznie barokowe piętno, są jakby (traktując barok w sensie węższym, jako prąd estetyczny) cechami bliższymi, częstymi, ulegającymi szybkiej konwencjonalizacji. Cechy występujące po prawej stronie zestawienia: monostylowość, precyzja, statyczność, przesadna jasność, reizm, wydają się bliższe poetyce renesansowej, ale i one ulegają różnym modyfikacjom i transformacjom typowym dla estetyki barokowej. Tak np. renesansowa zasada claritas opierała się z jednej strony na naturalności języka (syntaksy i słownika), z drugiej na różnych konkretnych regułach i zaleceniach nawiązujących do stylu attyckiego. Zalecenia te miały charakter wybiórczy i normatywny. Nie wniano głębiej w struktury tekstów, np. zjawisko redundancji, spójności, w semantykę wypowiedzi. Poeci barokowi dążyli bardzo często do precyzji i jasności wypowiedzi (m.in. poprzez naddane porządki i redundancję), osiągając przy wyraźnej sztuczności wypowiedzi efekt jasności (komunikatywności) przekazu. Klasyczno-renesansowa zasada claritas łączyła się z zasadą prostoty; w poezji barokowej natomiast claritas jest często efektem figur sztucznych, występujących ponad potrzeby informacyjne przekazu, np. tę samą informację (w strukturze głębokiej wypowiedzi) przekazuje się poprzez serię synonimicznych zdań i dosłownych powtórzeń. Teza, iż poezja barokowa poszukuje tylko ciemności, wieloznaczności słowa i wypowiedzi należy do typu uogólnień schematyzujących naszą wiedzę o poezji tego okresu, uogólnień nie biorących pod uwagę częstości występowania cech zgoła przeciwstawnych. Baroku nie można badać i opisywać jako magazynu dziwności i innowacji, gdyż stanowi on nie prąd (czy styl) przełomu gwałtownego i burzącego konwencje zastane, ale prąd typu transformacyjnego. Cały szereg tekstów pisanych w XVII w. (i później) można zamknąć w formule: renesans + barokowa innowacja. Stąd zresztą niezwykła popularność i autorytet poezji Jana Kochanowskiego.

Przypomnijmy, iż barok właściwie nie ma swojej normatywnej poetyki, a nawet i swojej teorii literatury. Działają tu ciągle, czasem zmodyfikowane, wzorce klasyczne i klasyczno-renesansowe, niekiedy też i średniowieczne (szczególnie w odniesieniu do gatunków religijnych czy

motywów śmierci). Stwarzało to pewne możliwości swobodniejszych wyborów stylów i zmieniania istniejących hierarchii i funkcji gatunków. A także i wzorców klasycznych. Pisze się, iż barok, nie mając podręczników z zakresu poetyki i teorii literatury, zanegował poetykę renesansu w praktyce. Zapewne, ale trzeba też i stale pamiętać, iż mamy do czynienia z twórczą kontynuacją tradycji, a nie z rewoltą. Tak jest w przypadku większości barokowych fraszek, niektórych sielek czy pieśni. I trzeba też stale pamiętać, iż renesansowy J. Kochanowski jest bliższy barokowemu J. A. Morsztynowi niż M. Rejowi, choć obaj Rej i Kochanowski należą do jednej odrodzeniowej formacji.

Wymienione powyżej kategorie mają charakter ogólny, nie na tyle jednak jak inne typologie, operujące 4-5 kategoriami stylistycznymi. Jest rzeczą oczywistą, iż konkretny tekst realizuje spośród owych 12 kategorii tylko ich część, wedle wspomnianej matrycy cech dominant. Występowanie wymienionych kategorii zależy od gatunku, konkretnego stylu wypowiedzi, charakteru tematu, czy wreszcie od indywidualnych predyspozycji poetów.

4

Przyjrzyjmy się, jak wygląda funkcjonowanie wspomnianych 12 kategorii w konkretnych tekstach poetyckich. Weźmy przykład dwu wierszy J. A. Morsztyna:

Oczy są ogień, czoło jest zwierciadłem,
Włos złotem, perłą zęb, płeć mlekiem zsiadłem,
Usta koralem, purpurą jagody,
Póki mi, panno, dotrzymujesz zgody.
Jak się zwadzimy, jagody są trądem,
Usta czeluścią, płeć blejwasem bladym,
Ząb szkapią kością, włosy pajęczyną,
Czoło maglownią, a oczy perzyną.

(Niestatek)

Dziewczyno nadobna,
Śliczna i ozdobna,
Twarz mię twa uwodzi,
Na serce me godzi;
Warkocz bujno złoty
Każe mi z ochoty

Zostać hołdownikiem
I twym niewolnikiem;
Brew czarna, wyniosła,
Jagody przeniosła;
Promień oka twego
Miecz jest serca mego;
Warga rubinowa,
Mowa z ust cukrowa
Brnie w serce strapione,
Miłością zranione;
Ręka bielusienka,
Śliczna, malusienka,
Ciągnie serce moje,
Chce dać łaskę twoję;
Cieniuchnaś jak łątka,
Nadobne drażniątka;
A dla twej grzeczności
Dokonom miłości.

Wiersz pierwszy stanowi przykład synkretyzmu językowego, polegającego na kontrastowym zestawieniu kodu dwornego, panegirycznego z kodem niskim, ekspresywno-potocznym, zawierającym składniki turpiستyczne (*trąd, blejwas, blady, szkapia kość, pajęczyna*). Jest kunsztowną, precyzyjną antymetabolą, ze ściśle ograniczoną ilością wyliczeń. Autoteliczność realizuje się tutaj poprzez gry zdań kontrastowych, wprowadzenie definicyjnych metafor typu x jest z, łączących różne pola semantyczne. Mimo metaforyzacji (ekspresywnej, ale i przejrzystej), tekst jest jasny, a jasność tę uwypukla podana wprost przyczyna całkowitej zmiany wizerunku bohaterki wiersza. Wiersz ma charakter konceptu, głównie na skutek zestawienia części drugiej z pierwszą. Wizerunek, jak często u Morsztyna, ma charakter deskryptywny, statyczny (wyliczenie bez użycia czasowników ruchu), ale dynamizm tkwi w gwałtownym odwróceniu obrazu, w maksymalnie krótkich zdaniach. Zwracają tu uwagę drastyczne szczegóły opisu w części drugiej, przełamujące konwencję portretu kobiecego.

Pomijam tu szereg środków artystycznych, opisanych już dokładnie przez Danutę Ostaszewską⁸.

Wiersz drugi jest spokrewniony tematycznie i gatunkowo z wierszem pierwszym, ale układ cech jest inny. Nie znajdziemy tu ani jednej cechy, jakie dla baroku podaje T. Skubalanka. Wiersz nie jest dyskursywny

⁸ D. Ostaszewska, *Język poetycki Jana Andrzeja Morsztyna. Z zagadnień semantyki*, Wrocław 1993, s. 34-35.

(dialogiczny), antytetyczny, nie ma konceptów, a polszczyzna utrzymana jest w jednym tonie: jest dworna i ozdobna. Mamy tutaj następujące cechy ogólne: 1) wiersz od pierwszego do ostatniego wersu jest monostylistyczny (nie synkretyczny), 2) przynosi amplifikację (por. nagromadzenie synonimicznych epitetów nadobna, śliczna, ozdobna itp.), ale mimo otwartej kompozycji wyliczeniowej jest też tekstem kunsztownym, ciąg deskrypcji i wyznań kończy się rekapitulacją, 3) wiersz jest od początku jasny, nie ma w nim odległych metafor, symboli czy alegorii, a zespół tropów, poczynając od złotych włosów a kończąc na białej ręce można wywieść wprost z wiersza Kochanowskiego *Do Magdaleny* i z *Pieśni świętojańskiej...* (*Pieśń Panny XI*). Konwencjonalny charakter mają też tropy dotyczące zakochanego (*niewolnik*, *serce zranione miłością*), 4) autoteliczność polega tu przede wszystkim na szczególnym wyeksponowaniu epitetów, w tym intensiwów typu bielusieńka, malusieńka, ciemniuchnaś, 5) wiersz ma charakter statyczny, deskryptywny, ale widoczne jest staranie o „energię” formy: rytmiczny ośmiosylabowiec, krótkie zdania, w wyznaniach czasowniki uwodzić, brnąć, ciągnąć...

Warto tu podkreślić, iż autoteliczność i dynamiczność (jak się pisze: zamaszystość, energia) poetów barokowych polegała głównie na szczególnym wyczuciu formy (w znaczeniu, jaki temu pojęciu nadali neobarokowi twórcy XX w.). Z reguły jest ona uwydatniona poprzez nadmiar, brak przeźroczystości języka, zamierzoną sztuczność wypowiedzi, napięcia między strukturą syntaktyczną a wersyfikacyjną.

5

Parę uwag o niektórych kategoriach. Jeśli idzie o synkretyzm, to trzeba pamiętać, iż występuje on także w literaturze renesansowej, ale w niej oparty jest na zasadzie decorum. Zmiany stylu u poety renesansowego uzależnione są od zmiany tematu, typu bohatera, formy wypowiedzi, jej tonacji uczuciowej. Zmiany te są przeważnie płynne i sygnalizowane poprzez odpowiednie formuły metatekstowe. Tym sposobem zjawisko synkretyzmu staje się „niezauważalne”, harmonijne. Natomiast synkretyzm barokowy ma często (choć nie zawsze) charakter dysjunktywny. Zamiast płynnej zmienności – ostre, nierzadko niezwykle zderzenie różnych form wypowiedzi, np. wiersza z prozą, wiersza białego z wierszem wiązanim, zderzenie stylów i gatunków czy wreszcie samych odmian językowych, jak w przypadku połączenia polszczyzny dworskiej

z polszczyzną potoczno-rubaszną. Synkretyzm barokowy staje się doniosłym czynnikiem owego ciążenia ku Formie, które tak podobało się w baroku Gombrowiczowi. Ale ku Formie ciąży też i wypowiedzi monostylowe, np. poprzez taką organizację tekstu, w której mamy do czynienia z układami pionowymi, kolumnowymi, o których pisała E. Ostrowska⁹, i układami linearnymi, por. grę wersów długich i krótkich, wypowiedzeń rozwijających i dopowiadających. Do tego dołączają się liczne eksperymenty graficzno-ikoniczne, o których pisał Piotr Wilczek¹⁰. Z owego sterowania ku Formie bierze się szczególna retoryczność, która jakby ujaźmiała żywioł ekspresji i wyobraźni.

W miejsce często używanych terminów typu realizm, weryzm barokowy, wprowadziłem świadomie termin reizm, styl reistyczny. Sądzę bowiem, iż typowa poezja barokowa, we wszystkich ważniejszych odmianach stylowych, jest poezją nierealistyczną, a nawet i antyrealistyczną, mimo częstych rejestrów rzeczy, techniki deskrypcyjnej i ikonicznej, której nie ma, jak to dowiódł Weintraub, w poezji Jana Kochanowskiego. Jeśli bowiem przez realizm rozumieć: 1) typowość (opartą na selekcji i generalizacji cech ważnych), 2) prawdopodobieństwo fikcji lub autentyzm faktograficznej relacji, 3) motywacje socjologiczne i psychologiczne działań i przeżyć postaci lub narratora, 4) mimetyzm rzeczywistości i mimetyzm formalny, polegający na tworzeniu „obrazów mowy”, 5) zdecydowaną dominację funkcji referencjalnej języka, ograniczającą lub eliminującą fantazję, mitologię, to można powiedzieć, iż poezja barokowa wykazuje tendencje nierealistyczne. Nie wynika to tylko stąd, iż poezja pograżyła się w metafizykę, mistycyzm, czy religijność typu dewocyjnego, a z drugiej strony – w wyidealizowane, arkadyjskie byty pastersko-romansowe, ale także a może i przede wszystkim stąd, iż w swoich nurtach ziemskich, przynoszących bądź wizję przepychu, urody i rozkoszy świata, bądź wizję i obrazy „marności nad marnościami”, poezja ta kreuje zmysłową i uniezwykłą percepcję bytów. Owszem, literatura jest mimetyczna, ale jej lustra nie mają charakteru zwykłych zwierciadeł. To albo powiększające lupy, albo lustra kalejdoskopowe, skrzywiające i deformujące obraz świata. „Koń, jaki jest, każdy widzi” – pisał w swej encyklopedii ks. Chmielowski. Jako typ definicji jest to zdanie zabawne,

⁹ E. Ostrowska, *Jan Andrzej Morsztyn – mistrzowski, XVII-wieczny i swojski*, [w:] *też: Z dziejów języka polskiego i jego piękna*, Kraków 1976.

¹⁰ P. Wilczek, *Barokowa poezja wizualna w Europie i Polsce. Prolegomena*, (w tomie:) *Staropolskie teksty i konteksty*, red. J. Malicki, Katowice 1989.

ale skądinąd znamienne. Otóż, poetę barokowego nie interesują rzeczy, zjawiska, właściwości, które każdy może zobaczyć. I nie interesują go też przeżycia, które każdy może doświadczyć. Jeśli już w poezji pojawi się koń, jak w wierszu Zbigniewa Morsztyna *O koniu wziętym ze mną w potrzebie ze Szwedami...*, to będzie to koń niezwykle, porównany z Pegazem, Bucefałem, koń pryskający „żywymi ogniami” z nozdrzy. Barok malarski i barok literacki ceni wysoko portret, ale poetyckie portrety kobiet mają tu swoją poetykę. Jeśli jest to kobieta, to stanowi ona albo skończoną piękność (konkurując z Wenus i nimfami), albo jest to kobieta bardzo brzydka i stara. Portretów realnych nie ma. W deskrypcjach stosuje się różne techniki: a) bardzo szczegółowe rejestry, por. np. ornitologiczne wyliczenia w *Historii uciesznej o zacnej królownie Banialuce...* Hieronima Jarosza Morsztyna, b) opisy plastyczne, ilustrujące przepych i dekoracyjny typ piękna zarówno wytworów sztuki jak też natury, c) opisy naturalistyczno-makabryczne, prezentujące styl turpistyczny typu:

Cuchną kałuże nigdy nie spuszczone.

O, jako śmierdzą gnoje nieskrzybane.

Pędracy w wrzodach, ropy rozcieczone

I zaśmierdzone.

(Klemens Bolesławiusz, *Przeraźliwe echo trąby ostatecznej...*)

Oczywiście, w niektórych utworach, np. we fraszkach, pojawiają się realistyczne scenki i obrazki obyczajowe, niekiedy z sarmacka rubaszne, nawiązujące do stylu „Figlików” Reja. W tym zakresie szereg fraszek Potockiego stanowi ogniwo ciągle między realizmem odrodzenia a oświecenia. Barokowy reizm ma jednak inny charakter: skierowany ku wyrażeniu uciech lub marności życia operuje zmysłowo uchwyconym szczegółem, nierzadko bardzo dokładnym opisem (por. np. śmierć Kupidyna w *Nadobnej Paskwalinie* Samuela ze Skrzypny Twardowskiego). Reizm ów tym się różni od realizmu, iż wchodzi często w koligacje z fantastyką, mitologią, fantazją, jak choćby w przypadku cytowanego poniżej fragmentu piekła z poematu Bolesławiusza.

Zacytujmy tu jeszcze fragment z Twardowskiego:

(...) Chróśnie przeszyniona

Gałąz pod nim. Skąd drogą sznurą zaciągniona -

Jako dżdżem kryształowym ródzde swej makówka

Ciężka bywa - uwiśnie złotowłosa główka,

Wiatrom dawszy kędziory. Karczek z mlekolicznej

Spadnie szyje na dół, wzrok pomrużywszy śliczny,

Skrzydółka go opuszczą, róże wszystkie zmieni
I z ustek koralowych ślinę srebrną wspieni,
Dziecinnyymi pracując śmiertelnie piersiami,
A raz niespokojnymi tylkoż drgnie nóżkami.
(*Nadobna Paskwalina*)

Dokładną analizą tego ustępu zająłem się gdzie indziej. Tutaj dodam tylko, iż styl reistyczny (wręcz niezwykle nasycony szczegółami, co widać już w pierwszym zdaniu), służy ukształtowaniu wyrazistej miniatURY, przynoszącej studium śmierci dziecka a zarazem i mitologicznego bożka miłości.

Wiersz ten ilustruje typowo barokową symbiozę światów i zaświatów i technikę ich przybliżenia. Może też stanowić ilustrację niektórych innych kategorii stylistycznych (amplifikacje, dynamizm opisu, udziwnienie, precyzja, autoteliczne gry językowe, por. funkcję deminutiwów i ekspresywnie użytych czasowników dokonanych podkreślających dramatyzm zdarzenia, jego kolejne fazy, momenty jednorazowe biegnące ku nieuchronnemu rozwiązaniu).

STYLISTIC CATEGORIES IN BAROQUE POETRY

(Summary)

This article describes basic stylistic categories in Polish literature of the Baroque, such as: 1) syncretism, which is juxtaposed with the tendency to create stylistically uniform, monostylistic texts; 2) excess and amplification of linguistic means, or on the contrary-precision and brevity in the structure of texts; 3) dynamic contents and forms of communication, as well as an inclination towards static verbalization and immobility; 4) independence, but also the tendency to identify words with objects, the specific reism of baroque poetry; 5) ambiguity of the message, opposing the renaissance rule of clarity, and at the same time excessive, redundant use of the "claritas" rule (i.e. by means of repetition); 6) conceptualism and/or extraordinariness of the texts.

These tendencies become connected either by means of "concordia discors" or clearcut anti-theses which make up the structure of many baroque works. The article illustrates the existence of such opposing and overlapping stylistic categories using as examples selected poetic works of the 17th century.