

„Pochwała piersi” i problem rokoka na przełomie XVII i XVIII wieku

Marek Prejs

MAREK PREJS

„POCHWAŁA PIERSI” I PROBLEM ROKOKA NA PRZEŁOMIE XVII I XVIII WIEKU

Z utworem, który za edycją Czesława Hernasa zwykliśmy określać mianem *Pochwały piersi* (nie wiadomo zresztą, czy do końca słusznie), wiążą się niemal same wątpliwości i znaki zapytania. Dotyczą one nie tylko domniemanego autora, czasu powstania poematu, ale także tytułu i, co gorzej, samej postaci tekstu; co tu jest właściwą *Pochwałą*, a co jedynie dodatkiem dołączonym przez kopistę i czy rzeczywiście jest to tylko dodatek, czy nowa, w sposób przemyślany zakomponowana całość.

Osobiście jestem przekonany co do słuszności tego drugiego wariantu. Innymi słowy, sądę, iż w rękopisie 1053/II Biblioteki Ossolineum, skąd przedruk dokonał Hernas, mamy jednak do czynienia z pewną świadomie zamkniętą całością, tyle że jej składnikami są różne utwory, powstałe prawdopodobnie w różnym czasie, napisane przez różnych autorów i żaden z nich nie jest bynajmniej dziełem kopisty. Od niego natomiast pochodzi pomysł takiego a nie innego ich połączenia, realizującego już zasady estetyki rodzącej się właśnie kultury rokoka.

Nim jednak do tego przejdziemy, wypada przynajmniej pokrótce przypomnieć owe wątpliwości i znaki zapytania, jakie wywołała edycja tekstu pomieszczona w pracy *Wśród rękopisów saskich początków* z 1953 roku. Zaczniemy od tytułu. Wydawca, Czesław Hernas, lojalnie zaznaczył, iż: „Tytuł wersji, którą można uważać za pierwotną, brzmi: *Pochwała pierwsza*. I dodane z boku: *piersi*”¹. Ponieważ jednak sam w tejże rozprawie, jak i później w syntezie epoki baroku posługuje się konsekwentnie inną formą tytułową (*Pochwała piersi* właśnie), mamy prawo wnosić, że badacz ogarnia nią większą całość, składającą się z *Pochwały pierwszej*, grupy czterech fraszek: *Aenigma*, *Na króla*, *Allussio* i *Respons*, i wreszcie, następującej na końcu, „symetrycznej” *Nagany szpetnym piersiom*. Tak można przypuszczać, chociaż nigdzie to jasno przez znakomitego badacza nie zostało sformułowane. Tak samo niejasne jest, jak należy rozumieć ową „pierwotną” wersję: *Pochwała pierwsza*. Kolejne oktawy w rękopisie Ossolineum 1053/II mają przecież dopiski „*secundo*”, „*tertio*”, „*quarto*” itd., może więc jest to tytuł tylko pierwszej oktawy? Takie „rozdrobnienie” tytułowe wydaje mi się jednak mało prawdopodobne. Raczej skłonny jestem przypuszczać, iż kopista, dokonując swojego

¹ Cz. Hernas, *Wśród rękopisów saskich początków*. Wrocław 1954 (osobne odbicie z „Pamiętnika Literackiego” 1953, z. 3/4), s. 13.

odpisu i nowej redakcji, miał pełną świadomość, że oto wybiera tylko jeden utwór z całej serii różnych pochwał piersi krążących w ówczesnych rękopisach, przy czym określenie „pierwsza” oznacza tu nie tyle ewentualne „starszeństwo” w czasie samego tekstu (bo skąd taka pewność) co raczej jego pierwszeństwo, jeżeli chodzi o poziom artystyczny, którym w sposób zdecydowany utwór ten góruje nad innymi podobnymi pochwałami. „Pierwsza” oznaczałaby zatem tyle co „przednia” lub wręcz „najlepsza”. Trzeba tu bowiem wyjaśnić, iż w chwili obecnej znane są co najmniej jeszcze dwie pochwały piersi, będące zupełnie odrębnymi utworami, choć posługującymi się repertuarem tych samych lub podobnych pomysłów. Na jedną z nich wskazał już sam Czesław Hernas. Jest to poemat w 34 oktawach z rękopisu Ossolineum 691/I zatytułowany *Piersi* (inc. „Rzuć się do pióra, biegly Apollinie”). Radosław Grześkowiak, przygotowując swoją edycję staropolskich poematów o piersiach, natrafił w rękopisie kórnickim sygn. 980 na inny jeszcze tekst, a mianowicie pisany sykstynami zgrabny i dowcipny poemacik *O piersiach białogłowskich* (inc. „Godni tego dwaj niewinni więźniowie”)².

Wszystko wskazuje zatem na to, że mamy tu do czynienia ze swoistym konkursem poetyckim (nie pierwszym zresztą w dziejach literatury staropolskiej), który tym razem polegał na prześciganiu się w pomysłowości na płaszczyźnie opiewania kobiecego biustu. Trzeba się zatem poważnie liczyć z ewentualnością, iż z czasem odnalezione zostaną jeszcze inne teksty z tego, powiedzmy, „zakresu”. Skoro mowa o tytule, to należy w tym miejscu przypomnieć, że *Pochwała pierwsza* w edycji Hernasa – w innych źródłach tytułowana jest inaczej. Janusz Pelc poszukując naborowianów natrafił na ten utwór w rękopisie Ossolineum 2788/II, tyle że pod tytułem *Opisanie piersi panińskich* i występujący całkowicie osobno, tzn. nie tylko bez towarzystwa fraszek, ale nawet bez symetrycznej *Nagany szpetnym piersiom*³. Przypomina to sytuację, jaką mamy w przedruku omawianego utworu w „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych” z 1777 roku, gdzie tekst ten, także bez fraszek i także bez *Nagany*, zatytułowano po prostu: *Piersi*, ale z dodatkiem: *Z manuskryptu pewnego*. I nie jest to chyba przypadkowe. Zarówno w jednej, jak i w drugiej wersji pozostawienie wytwornej i eleganckiej *Pochwały*, a rezygnacja z dość prymitywnej literacko i miejscami dosadnej *Nagany szpetnym piersiom* jest wynikiem gustu ludzi połowy wieku XVIII, rodzącego się właśnie oświecenia, które w zgodzie z duchem estetyki klasycyzmu unikało zazwyczaj jawnego łączenia i mieszania ze sobą wyrażenie rozbieżnych tonacji emocjonalno-estetycznych. Trzeba tu bowiem dodać, iż w rękopisie Ossolineum 2788/II *Opisanie piersi panińskich* zostało pomieszczone w bloku tekstów z lat 1740–1762, w bliskim sąsiedztwie m.in. utworów Andrzeja Ogińskiego (prozaicznych i wierszowanych), a także liryków Wacława Rzewuskiego, drukowanych później (lub może właśnie

² Doktorowi Radosławowi Grześkowiakowi, który zechciał łaskawie udostępnić mi powyższe teksty jeszcze przed ich publikacją, a także zaznajomił mnie ze swoją propozycją innej (w porównaniu z edycją Hernasa), przygotowanej przez siebie wersji *Pochwały piersi*, jaka za podstawę bierze trzy źródła rękopiśmienne i przedruk w „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych”, składam w tym miejscu gorące podziękowanie. (Już po przekazaniu niniejszego szkicu do druku utwory te ukazały się w półroczniku „Barok”: R. Grześkowiak, *Dwa anonimowe poematy o piersiach z XVII i XVIII w. „Barok”* 1999, nr 2.)

³ J. Pelc, *Zapomniane wiersze Daniela Naborowskiego*. „Pamiętnik Literacki” 1967, z. 1, s. 211.

równolegle) w jego *Zabawkach wierszem polskim* (1760). Może to wskazywać, iż wspomniany odpis *Opisania piersi panięńskich* pochodzi dopiero z połowy wieku XVIII. Nadmienmy także, iż mamy jeszcze inną konfigurację tekstu znajdującą się np. w rękopisie Muzeum Czartoryskich 3451/IV. *Pochwała pierwsza* występuje tu, co prawda, też bez fraszek, ale za to z symetryczną *Naganą*. Część pierwsza jest zatytułowana *Opisanie piersi*, część druga – *Respons*.

Przejdźmy teraz do kolejnego, dość istotnego znaku zapytania, który wiąże się z edycją poematu pomieszczoną w pracy *Wśród rękopisów saskich początków*. Czesław Hernas próbował tam (nie będąc chyba zresztą do końca sam o tym przekonany) powiązać w sposób luźny ów tekst z twórczością Adama Korczyńskiego. Wskazał mianowicie na ten sam co w *Złocistej przyjaźni zdradzie* proceder „wplątania między pieśni poematu grup fraszek”, mający jakoby stanowić „cechę wyrażnie indywidualną” pisarstwa Korczyńskiego⁴, a to chyba nie w pełni pokrywa się ze stanem faktycznym, ale o tym nieco później. W tym miejscu trzeba jednak także oddać sprawiedliwość opiniom znakomitego badacza literatury staropolskiej. Czesław Hernas miał jednak świadomość faktu, że nie można Adama Korczyńskiego uznać po prostu za autora tych czterech fraszek oddzielających *Pochwałę* od *Nagany* (a przynajmniej ich wszystkich), gdyż sam wskazał, iż *Allussio* i *Respons* to po prostu rozbita na dwie części fraszka Wacława Potockiego *Na wesele IM. Pana Węzyka z IM. Panną Jabłonowską* z księgi I *Ogrodu fraszek*⁵. Dodajmy też gwoli ścisłości, że nie tylko rozbita na dwie części, ale również pozbawiona ostatniego dwuwiersza. Nadmienmy jeszcze, iż w syntezie epoki, zatytułowanej *Barok*, interesujący nas poemat występuje już jako utwór anonimowy, tyle że omówiony w bezpośrednim sąsiedztwie (całkowicie zresztą słusznie) *Złocistej przyjaźni zdrady*. Podobnie też jak w przypadku utworu Korczyńskiego, przy pomocy jednej z fraszek próbował Hernas ustalić domniemany czas powstania *Pochwały piersi*. Chodzi o utwór *Na króla*, w którym płaczowi po zmarłym (jak się domyślamy) Janie Sobieskim przeciwstawia się płacz na obecnie panującego Augusta (II Sasa, jak się też domyślamy), co według Hernasa ustala datę powstania całości na „kilka lat po roku 1696”⁶. Tutaj wątpliwości można mieć już znaczne. Po pierwsze, skąd ta pewność, że to tylko kilka lat po roku 1696. Przecież sentymentalne rozpamiętywanie rządów Sobieskiego, przeciwstawiane rzekomej „tyranii” władcy wettyńskiego, dość długo ciągnęło się w głąb XVIII wieku i właściwie dopiero rok 1733 mamy prawo traktować jako *terminus ad quem*. Po drugie i najważniejsze, w całości, która najwyraźniej ma charakter celowego połączenia różnych utworów różnych autorów (bo przecież trudno posądzać Wacława Potockiego o autorstwo *Pochwały pierwszej* ze względów chociażby stylistyczno-leksykalnych), tylko jakimś niezwykle szczęśliwym zbiegiem okoliczności ta sama osoba byłaby redaktorem całości, autorem fraszki *Na króla* i jednocześnie autorem, dajmy na to, *Pochwały pierwszej*. Mało to prawdopodobne.

Pora zatem rozstrzygnąć kwestię dla tego tekstu podstawową. O ile dość łatwo przychodzi nam pogodzić się z myślą, że cztery fraszki są po prostu późniejszym, jednorazowym dodatkiem, o tyle *Pochwała pierwsza* i *Nagana szpetnym*

⁴ Hernas, *op. cit.*, s. 12.

⁵ *Ibidem*, s. 15 (uwaga na marginesie tekstu).

⁶ *Ibidem*, s. 12.

piersiom jawią się nam zazwyczaj (przynajmniej nikt dotąd głośno nie protestował) jako dwie części tej samej całości. Działa tu zarówno przyzwyczajenie do symetrii w systemie naszych czytelniczych oczekiwań, jak i wyraźne nawiązanie w wersie pierwszym *Nagany* do odpowiedniego wersu pierwszego *Pochwały* – o czym za chwilę. Ale to wszystko pozory. Ulegliśmy po prostu maskującym zabiegom zręcznego kompilatora, redaktora ostatecznej całości. Przy bliższym oglądzie okazuje się bowiem, że *Pochwała pierwsza* i *Nagana szpetnym piersiom* to dwa zupełnie różne utwory, utrzymane w zupełnie innej poetyce, w sposób wyraźny różniące się od siebie poziomem artystycznym – i nie wydaje się, aby mógł je napisać jeden i ten sam człowiek.

Zacznijmy zatem od *Pochwały pierwszej*. Tak więc pierwsza oktawa, obok aluzji o charakterze inwokacyjnym – wspomina się bowiem, że przedmiot pochwały godny jest opiewania przez muzy – składa nam na samym początku daleko posunięte i kuszące obietnice. Zarysowana zostaje w sposób niedwuznaczny sytuacja, którą my niekiedy w naszym prostackim języku współczesnym określamy po prostu podglądaniem (tu w wariacie zaglądania w dekolt), a którą ludzie XVIII wieku zwykli w sposób znacznie bardziej wytworny nazywać „niedyskretnym rzutem oka”. Poeta nie ukrywa bowiem, iż aczkolwiek „pieszczone piersi” „spod gorsa wyglądają” tylko „niewiele”, to jednak one właśnie są „celem jego oczu” i że napatrzeć się do woli nie może.

Dla porządku przypomnijmy, że „niedyskretny rzut oka” to jeden z ulubionych motywów malarstwa pierwszej połowy XVIII wieku. Wystarczy przywołać owe liczne kąpiące się i zupełnie obnażone Diany z obrazów Bouchera. Są tak całkowicie pochłonięte swoimi ablucjami, że w ogóle nie zauważają, iż oto bez skrupowania na nie patrzymy. Temat ten był też bliski niektórym sztychom Daniela Chodowieckiego – od tytułu jednego z nich został urobiony zresztą sam termin: „niedyskretny rzut oka”. Literatura także nie pozostawała w tyle pod tym względem, w tym również literatura polska. Wystarczy przypomnieć podglądaną „monstrującą się” w oknie piękną Włoszkę ze *Zlocistej przyjaźni zdrady* Korczyńskiego, poemacik Elżbiety Drużbackiej *Opisanie oczu ciekawych Akteona*, gdzie sytuacja podglądania uległa wręcz niezwyklej, monsturalnej, chciałoby się rzec, celebracji, czy też późniejszą już, oświeceniową *Kapiel* Stanisława Trembeckiego.

Wróćmy jednak do *Pochwały pierwszej*. Rozpaleni obietnicami, jakie kreśli przed nami oktawa pierwsza, w naiwności ducha oczekujemy, że będzie „dalej” i „śmiej”. Ale autor, zorientowawszy się, że już nas „kupił”, zaczyna w sposób perfidny drażnić swego czytelnika, bo miast odstępować, wręcz odwrotnie, rzecz samą już w oktawie drugiej zaczyna właśnie przysłańać, posługując się w tym celu rozbudowanym i autonomizującym się na naszych oczach „płaszczem metafor”, gdzie jedno skojarzenie na zasadzie żartobliwej logiki prowadzi do następnego. I tym sposobem, miast delektować się widokiem kobiecego biustu, udajemy się w oktawie drugiej, wraz z poetą, w podróż po rozległej domenie architektury i urbanistyki:

Wspaniałej duszy poważne mieszkanie
 Zacnego serca zacni dwa sąsiedzi
 Wyście Wenery jedyne kochanie
 Bo w tych pokojach ta Bogini siedzi.

Na tych ołtarzach swe odbiera danie
 Szczęśliwy, kto tam z ofiarą uprzędzi
 Bo choć jest więźniem, niewoli nie czuje –
 Panując służy – a służąc panuje. [w. 9–16]⁷

Warto przy tym zwrócić uwagę na żartobliwą, ale nie ulegającą wątpliwości złośliwość autora. Co prawda „mieszkanie”, w którym przebywają „zadni dwa sąsiedzi”, staje się w pewnej chwili „świątynią Wenerę”, gdzie na ołtarzach składa się ofiary, ale tylko po to, abyśmy w ostatecznym rozrachunku wylądowali po prostu „w więzieniu”, tyle że ponoć niezbyt uciążliwym.

Smakujemy zatem logiczność przechodzenia od jednego skojarzenia do drugiego w rozpościeranym przed nami „płaszczu metafor”, ale w pewnym momencie grozi przecież niebezpieczeństwo, że właściwy przedmiot pochwały gdzieś nam się w tym wszystkim zagubi. Toteż poeta na początku oktawy trzeciej „podkasuje” na chwilę nieco owego „płaszcz”, aby pożądane przez nas piersi na moment nam się pokazały:

Potężnej mocy mężni dwa królowie
 Co rubinowe korony nosicie [w. 17–18]

Metafora jest oczywiście zmysłowa, nie mamy wątpliwości, że chodzi o kobiety biust, a jednak trzeba przyznać, że skojarzenia nie można nazwać prostackim i bezpośrednim, obraz jest wyszukany, dość odległy i wykwinny. Owo unikanie wulgarności, charakteryzujące autora *Pochwały pierwszej*, jest szczególnie widoczne, gdy jego utwór konfrontujemy z innymi staropolskimi pochwałami piersi. Oto dla przykładu ten sam moment w opracowaniu zawartym w pisanim sekcystynami poemaciku *O piersiach białogłowskich* z rękopisu kórnickiego:

Że choć się na wierzch pokazać nie śmieją
 W mlecznym oleju rubinowe knoty
 Nieugaszony ogień mają cnoty. [w. 40–42]⁸

Utwór ten jest niewątpliwie zgrabny i dowcipny, skojarzenia są pomysłowe, powstałe jednak obrazy są dosyć (jak w powyższym przykładzie) dosadne. A właśnie tego autor *Pochwały pierwszej* stara się w sposób konsekwentny unikać.

Wróćmy do samego toku budowania poematu. „Odsłona” dokonana na początku trzeciej oktawy jest oczywiście tylko migawkowa. Reszta oktawy to znów „płaszcz metafor” – tym razem minitraktat poetycki o korzyściach płynących z dobrosąsiedzkich stosunków między królestwami. Metoda „drażnienia” czytelnika polega na konsekwentnym a to „odsłanianiu”, a to „przysłanianiu” przedmiotu pożądania. I tak jest przez osiem kolejnych oktaw – dwie ostatnie mają charakter podsumowania, również całkowicie żartobliwego. Aby już nie przedłużać opisu, przypomnę tylko dla porządku, że jesteśmy jeszcze kolejno wyprowadzeni na nieboskłon, potem zwiedzamy sady owocowe, łącznie z biblijnym rajem, dokonujemy polowania z siecią, następnie (aby nieco wypocząć) rozciągamy się w piernatach sypialni, na końcu, już odpocząwszy, dokonujemy długiej wędrówki, aby nareszcie trafić (w oktawie ósmej) na wyspy szczęśliwe. Nie muszą chyba dodawać, że poeta bawi się tutaj naszym kosztem w sposób całkowicie nieumiarkowa-

⁷ Tekst według edycji Cz. Hernasa.

⁸ Tekst według odpisu z rkp. 980 Bibl. Kórnickiej, sporządzonego przez R. Grzeškowiaka.

ny, wodząc naszą wyobraźnię po manowcach. W to wszystko oczywiście wplata co pewien czas migawkowe „odsłony”, dbając o to, aby nas utrzymać w stałym napięciu. Czyni to albo przy pomocy zmysłowych metafor, jak ta przytoczona tu z początku oktawy trzeciej, lub też odwołując się, w sposób bezpośredni, acz delikatny, do naszej cielesności i tkwiących w nas atawizmów:

Szczęśliwe gorsy, koronki, łańcuszki
 Szczęśliwe wstążki, palatynki⁹ one
 Co się bezpiecznie o was ocierają
 O niech się na mój stan ze mną mieniają. [w. 53–55]

Dodajmy jeszcze, że w dawkowaniu owych, nazwijmy to, „momentów naprowadzających” pozwala sobie autor na uroczą, iście rokokową asymetrię. Ponieważ taki „moment” występuje w oktawach pierwszej i trzeciej, oczekujemy go, rzecz jasna, także w piątej, lecz tu spotyka nas zaskoczenie – pojawia się dopiero w oktawie szóstej, ale i zaraz w sąsiadującej siódmej, by ósmą poeta mógł całkowicie już wypełnić „płaszczem metafor”.

Nie muszę chyba dodawać, że pobawiwszy się z nami i z naszą wyobraźnią i tak w ostatecznym rozrachunku autor *Pochwały pierwszej* odsyła nas z kwitkiem – do żadnych bowiem śmiałych scen erotycznych oczywiście nie dochodzi, co nie jest bynajmniej regułą w innych staropolskich pochwałach piersi. Tak np. w iście epickim (w 34 oktawach) poemacie *Piersi* mamy momenty, kiedy owe tytułowe piersi „idą pod ciężar sobie miły”, a potem, „po takich atakach łaskawsze”, roztańczają czułą „opiekę” nad nieco już wyeksploatowanym „zdobywcą fortecy”. Tego typu pornografia nie interesuje zupełnie autora *Pochwały pierwszej*. To, co pisze, jest sztuką erotyczną przeznaczoną dla smakoszy. Proszę o darowanie mi frywolności metafory, ale chciałoby się zastosowaną przez niego technikę nazwać po prostu „literackim striptizem”, skoro przypomnimy sobie, że pierwszy człon wyrazu „striptiz” oznacza ‘obnażanie’, ale drugi właśnie ‘drażnienie’.

Zatrzymajmy się jeszcze na chwilę przy oktawie czwartej, która fatalnie została zepsuta w wersji przedrukowanej w „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych” przez zmianę pierwszych sześciu wersów. Przywołajmy najpierw sam tok skojarzeniowy oryginalnego tekstu. Jeżeli piersi są bliźniętami, to jako znak zodiaku zostają wyprowadzone (a my wraz z nimi) na nieboskłon i jako już niebieskie znaki żywią się światłem odbitym od słońca (aluzja do białości „płci”), stają się gwiazdami, według których kierują się w nocy podróżnicy i żeglarze; po czym oktawa kończy się w sposób następujący:

O śliczne gwiazdy, nocne przewodniki,
 Wy oświeccie błędne miłośniki. [w. 31–32]

Dopiero teraz zaczynamy się orientować, że cała oktawa została zbudowana w ten sposób, aby podstępnie naprowadzić naszą wyobraźnię na owe jakże urocze i łatwe do przezwyciężenia drobne przeszkody, gdy scenom miłosnym towarzyszy intymny brak oświetlenia i kiedy kierowanie się na pewne, nazwijmy to, „punkty strategiczne” okazuje się jednak przydatne. Otóż w wersji przedrukowanej w „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych” brak owego całego logicznego ciągu skojarzeniowego kosmiczno-astralnego. Mowa, co prawda, o „pieścidłach” czy

⁹ Palatynka (z fr.) – tu w znaczeniu: ‘bluzgier’ (ozdobne okrycie dekoltu).

„bawidełkach nocnych”, ale nie układa się to w żaden sensowny wywód, toteż zachowany z oryginalnej postaci oktawy końcowy dwuwiersz, wraz z „oświecaniem błędnych miłośników”, w ogóle traci zamierzony sens. Jest to również sygnał dla nas, że wcale nie tak prosto było podrobić czy też naśladować technikę autora *Pochwały pierwszej*, jej wyrafinowanie, zarówno formalne, jak i erotyczne, jej wreszcie autentyczny dowcip, dający się jednak odkryć tylko uważnemu czytelnikowi.

W porównaniu z tym *Nagana szpetnym piersiom* jest oczywiście utworem konstrukcyjnie znacznie prostszym i o wiele mniej wymagającym, jeżeli chodzi o poziom intelektualny potencjalnego czytelnika. Utwór mieści się całkowicie w regułach staropolskiej literatury „dobrym towarzyszom gwoli”. Osią kompozycyjną jest tu zwykła enumeracja. Kolejno następują po sobie żartobliwe i dosadne koncepty: szpetne piersi to „harbuzy”, „straszne bomby”, „graniczne kopce”, „wymiona holenderskiej krowy”, „kościelne dzwony”, „karczemne dudy” i „wiejskie donice”. Dodatkowo, aby podkreślić jeszcze efekt monstrialności, w polu skojarzeniowym pojawiają się bawół i słoń – „bestya straszna”. I to wszystko, żadnej wirtuozerii, żadnej wyrafinowanej wykwinności. Właściwie *Nagana szpetnym piersiom* i *Pochwała pierwsza*, pomimo oczywistej tematycznej symetrii, zupełnie do siebie nie pasują. A jednak ktoś te utwory połączył i zrobił to całkiem świadomie – co do tego nie ma najmniejszej wątpliwości. Pierwszy wers *Nagany* został przeredagowany w ten sposób, aby dokładnie odpowiadał pierwszemu wersowi *Pochwały*. A może było odwrotnie, może to właśnie pierwszy wers *Pochwały* został przeredagowany – przecież nie wiemy, co było wcześniejsze. Zestawmy:

– *Pochwała*

Pieszczone piersi, najprzedniejsze ciało

– *Nagana*

Brzydkie cycochy, najplugawsze ciało

Nie tylko wyraz „ciało”, ale także cząstka „naj-” jest tu strefą tożsamości, której zadanie polega na tym wyrazistszym wydobyciu idealnej symetrii naprzemiennej całej kompozycji (tematycznej oczywiście, nie ilościowej, gdyż *Nagana* ma tylko trzy oktawy). Ktoś to więc zrobił celowo, co gorzej, ten ktoś wcale nie musiał być tym samym człowiekiem, który pomiędzy *Pochwałę pierwszą* a *Naganę szpetnym piersiom* wmontował całą grupę fraszek. Wszystko bowiem wskazuje na to, iż *Pochwała piersi*, tak jak się zachowała w rękopisie Ossolineum 1053/II, jest tworem w pełnym tego słowa znaczeniu kolektywnym. A jednak to ten ostateczny redaktor, ten, który wprowadził właśnie w środek fraszki, najbardziej przyczynił się do zamaskowania różnic między *Pochwałą* a *Naganą*, do stworzenia złudzenia, że oto mamy do czynienia tylko z dwiema częściami tego samego utworu, a nie z dwoma różnymi tekstami, jak jest w rzeczywistości. Zabieg jest bardzo prosty. Otóż wprowadzone fraszki, poza, rzecz jasna, funkcją podkreślenia kategorii *varietas* (o czym za chwilę), pełnią też zadanie praktyczne. Czytając te różne (świadomie różne) i różnorodnie napisane drobne utwory, po trosze zaczynamy zapominać o poetyce, w jakiej utrzymana była *Pochwała pierwsza*, i tym łatwiej przychodzi nam przełknąć oczywistą odmienność poetyki *Nagany szpetnym piersiom*. Fraszki są buforową strefą bezpieczeń-

stwa, gwarantującą w miarę płynne przechodzenie od jednego utworu do drugiego, zupełnie różnego w swej jakości. To naprawdę bardzo dobry pomysł.

Wróćmy jeszcze na chwilę do samej zasady symetrycznej kontrastowości. Jak słusznie zauważył Czesław Hernas: „kontrast ten nie ma nic wspólnego z moralistyką, stanowi tylko zamierzenie estetyczne, konfrontację piękna i brzydoty”¹⁰. To jeden ze sposobów gradacji i rozróżniania odmiennych jakości estetycznych, nabierających w formacji rokokowej znamion swoistej wręcz celebracji. Tego typu „nowe” kontrasty spotykamy dość często w naszej literaturze pierwszej połowy XVIII wieku. Wystarczy tu przypomnieć chociażby zestawienie pięknej Włoszki i szkaradnego kastrata ze *Złocistej przyjaźnią zdrady* – czy też ten moment w *Fabule o księżęciu Adolfie* Elżbiety Drużbackiej, kiedy trafiamy do jaskini króla wiatrów i gdy delikatnemu, pełnemu wdzięku Zefirowi zostają przeciwstawione monstrualne i odrażające „larwy” pozostałych wiatrów.

Popatrzmy teraz na same wprowadzone do tekstu fraszki. Ich zestawienie wydaje się na pierwszy rzut oka całkowicie przypadkowe: *Aenigma*, przywołująca starą jak świat prawdę, że nie ma cnoty bez zazdrości, wspomniana już wcześniej fraszka *Na króla* oraz rozbity na dwie części utwór Wacława Potockiego, napisany z okazji ślubu Jabłonowskiej z Wężykiem. Po chwili jednak orientujemy się, że ten ostatni tekst jest fraszką nie tyle okolicznościową, co przede wszystkim erotyczną. Pomysł bowiem zasadza się na jowialnym i dosadnym koncepcie, że oto tym razem to właśnie „księża / Znowu na jabłoń [...] sadzają węża”. A przecież od tego typu „perełek” aż się roi w następującej zaraz potem *Naganie szpetnym piersiom*. Zaadaptowany utwór Potockiego ponosi więc główną odpowiedzialność za płynne, bezkolizyjne przejście do poetyki tejsze *Nagany* i jego umieszczenie właśnie na końcu grupy fraszek jest całkowicie celowe i przemyślane. Po uwzględnieniu tej poprawki wprowadzone fraszki tworzą wyrazistą triadę tematyczną: moralność – polityka – seks. Oczywiście owa kolejność zawarta w tej próbie uchwycenia, by tak rzec, „pełni” ludzkiego życia, jest szydercza i nie pozostawiająca nam żadnych złudzeń. Przyłączone fraszki nie tylko bowiem realizują kategorię *varietas* przez swoją oczywistą odmienność gatunkową, ale także przenoszą ją głębiej, w sferę treści, wskazując na niestychany wręcz rozstrzał dziedzin, w których my, ludzie, zwykliśmy się popisywać przed sobą i bliźnimi nadmiernie wzmożoną aktywnością.

Trudno się zgodzić z opinią Czesława Hernasa, że proceder wplatania między pieśni poematu grup fraszek jest cechą indywidualną pisarstwa Adama Korczyńskiego. Wygląda na to, że nie jest. Nade wszystko należy jednak przypomnieć, iż „intermediowanie żartownymi lanczaftami” nie ogranicza się bynajmniej w *Złocistej przyjaźnią zdradzie* tylko do fraszek. Przecież w *Punkcie IV* mamy, na zasadzie kompozycji szkatułkowej, wprowadzoną (jest to opowieść gospodarka) całą rozbudowaną nowelę mówiącą o śmiałej kradzieży kobierców, utrzymaną w konwencji powieści łotrzykowskiej i jako taka odczuwaną jako heterogeniczna w stosunku do macierzystej struktury romansu miłosnego. To wynik powszechnej w pierwszej połowie XVIII wieku mody. Przypomnijmy, że Elżbieta Drużbacka w swoim *Snopku na polu życia związanym* rozbija strukturę poetyckiego dialogu człowieka ze Śmiercią wprowadzając aż trzy nowele, w tym jedną

¹⁰ Cz. Hernas, *Barok*. Wyd. 2. Warszawa 1976, s. 505.

egzotyczną. Franciszek Gościecki pisząc *Poselstwo wielkie [...] Stanisława Chomentowskiego* ze struktury relacji poselskiej uczynił ramy dla całej wręcz antologii powiastek kryminalnych, sensacyjnych, orientalnych, sentymentalnych, szpiegowskich itp.¹¹ Podobne zabiegi odnajdziemy nawet w późnobarokowym kaznodziejstwie u Jana Kwiatkiewicza i Franciszka Kowalickiego. Pierwsza połowa XVIII wieku to okres, w którym gwałtownie kończą się możliwości twórcze większości staropolskich gatunków. A ponieważ nowa kodyfikacja nastąpi dopiero wraz z doktryną klasycyzmu stanisławowskiego, w sposób doraźny próbuje się przedłużyć ich żywotność tworząc krzyżówki, które do tej pory nie były spotykane. W ich efekcie powstają utwory nie tylko heterogeniczne, ale także w dużej mierze również amorficzne, takie jak *Janina* Jakuba Kazimierza Rubinkowskiego czy też *Wojsko [...] nowo rekrutowanych [...] afektów* Ojca Hilariona. Myślę, że te zmiany na polu późnobarokowej genologii tłumaczą całkowicie zabieg wprowadzenia grupy czterech fraszek pomiędzy *Pochwałę pierwszą* a *Naganę szpetnym piersiom* w omawianym poemacie.

I wreszcie sprawa ostatnia. Czy autorem *Pochwały piersi* mógł być Adam Korczyński? Całości chyba nie, natomiast pasuje do jego pisarstwa sama *Pochwała pierwsza*. Przede wszystkim technika posługiwania się rozbudowującym się i autonomizującym na naszych oczach „płaszczem metafor”, który w sposób żartobliwy zaczyna „zasłaniać” właściwy przedmiot inwencyjny. Od tego typu przykładów aż się roi w *Złocistej przyjaźni zdradzie*. Przypomnijmy chociażby scenę sprowadzenia murarza, który miał przekuć mur, aby połączyć piwnice domów dwojga kochanków (IV 285–302). Korczyński próbuje nam wmówić, że potrzeba do tego ogromnych pieniędzy, które mają wielką siłę i, aby tę siłę unaocznić, zaczyna na naszych oczach budować okopy, strzelać z armat, podsadzać miny pod wrogie bastiony i wyczyniać inne podobne brewerie... aby na końcu niewinnie tylko zaznaczyć, że tak naprawdę to mur był cienki i dziura dała się zrobić dość łatwo. Innym razem w sposób doprawdy przewrotny wodzi naszą wyobraźnię po manowcach, kiedy historia miłostek Wenery z Marssem kojarzy mu się z *Ars amatoria*, toteż od razu zsyła nas nad Morze Czarne, niby to szlakiem wypędzonego Owidiusza; niby, bo w rzeczywistości katuje nas przez dłuższą chwilę szczegółowym opisem geograficznym rejonu Półwyspu Krymskiego, zasypując dzieśiątkiem nazw rzek, miejscowości i akwenów, a w końcu każe nam się użalać nad losem jeńców w tureckiej niewoli. A robi to wszystko dlatego, iż, jak sam przyznaje, chwilowo odeszła mu chęć do opowiadania właściwej miłosnej intrygi (V 249–282). Nie bez przyczyny Wiktor Weintraub nazwał *Złocistą przyjaźnią zdradę* „swoistą miksturą stylistyczną”, w której gra środkami formalnymi służy estetycznej przyjemności¹². Tego typu zabiegi, zarówno w poemacie Korczyńskiego, jak i w *Pochwale pierwszej*, wy wpływają przeciwieństwo z pragnienia kultury doskonałej, z przeświadczenia, że można stworzyć wizję świata, która będzie samowystarczalnym fenomenem estetycznym, co, jak pamiętamy, w fundamen-

¹¹ Szerzej o pozycji utworu Gościeckiego wobec późnobarokowych przemian na polu genologii zob. M. Prejs, *Egzotyzm w literaturze staropolskiej. Wybrane problemy*. Warszawa 1999, s. 235–243.

¹² W. Weintraub, *Uwagi o artyzmie „Złocistej przyjaźni zdrady”*. W: *Od Reja do Boya*. Warszawa 1977, s. 163–164.

talnej pracy Philippe'a Mingueta zatytułowanej *Estetyka rokoka* zostało uznane, całkowicie zresztą słusznie, za najważniejszy wyróżnik całej tej formacji¹³.

Stwierdzenie, że Adam Korczyński mógłby być autorem *Pochwały pierwszej*, nie oznacza oczywiście, że nim był. Nie mamy na to żadnych wiarygodnych dowodów. Dodatkowo jeszcze niepokoi fakt, iż w tekście *Pochwały pierwszej* nie natrafiamy na żadne, świadomie dziwaczne i jednocześnie żartobliwe formy leksykalno-frazeologiczne charakterystyczne dla *Złocistej przyjaźni zdrady* w rodzaju: „nastoperczył ucha” czy też „Roztropnusiuchniutenieczenniusienieńko” (to tytuł jednej z fraszek). Z drugiej strony jednak może to tylko chwilowa maniera towarzysząca jedynie i wyłącznie pisaniu *Złocistej przyjaźni zdrady*.

W ostatecznym więc rozrachunku nie można całkowicie wykluczyć i takiej ewentualności, że wszystkie części składowe *Pochwały piersi*, nawet pasująca doskonale do rokoka *Pochwała pierwsza*, w sposób ostentacyjny wysuwająca kategorię hedonizmu estetycznego na plan pierwszy, nawet i ona okaże się utworem wcześniejszym, pochodzącym z głębi XVII wieku. Tego wykluczyć nie można, przypominając sobie chociażby o podobnych eksperymentach, które obserwujemy jako jeden z przejawów migotliwej tentatywności (jak to określiła Alina Nowicka-Jeżowa) muzy Jana Andrzeja Morsztyna¹⁴. Jednak nawet gdyby tak było, to i tak same zasady łączenia różnych utworów w jedną całość, jak ma to miejsce w *Pochwale piersi*, wskazują, w moim przekonaniu, wyraźnie na estetykę i poetykę pierwszej połowy XVIII wieku.

¹³ Ph. Minguet, *Esthetique du rococo*. Paris 1966. Fragment w przekładzie polskim J. Barczyńskiego, w: „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 2.

¹⁴ Jest to szczególnie widoczne, gdy J. A. Morsztyn dokonuje łączenia przerabianych przez siebie madrygałów Marina, tworząc „miniaturowe antologie konceptualne”, w których obrazowanie nabiera w dużej mierze cech bytu autonomicznego, wyczerpującego swoje istnienie poprzez zestawienia różnych pomysłów. Zob. A. Nowicka-Jeżowa, *Morsztyn i Marino – poeci dwóch kultur*. „Barok” 1994, z. 1, s. 36, 44.