

Janina Abramowska

Oświecenie jako całość znacząca

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1 (31), 146-156

1977

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

tekst jest odpowiedzialny za wolność czytelnika to tyle, co powiedzieć, że np. aktor z teatru lalek jest odpowiedzialny za wolność swych pacynek. Etyka odsłania swe retoryczne dno, a problem etyczny wypada „z ram” (85) dialogu z tekstem. Taka oto jest granica „przemiany podmiotów”.

I na jeden jeszcze sposób wyrażmy zaprzeczenie. Pisze Jerzy Ziomek, że „na osobowość aktora składa się historia jego poczynań scenicznych”¹⁶. Powiem akurat podobnie: miarą indywidualności tekstu jest jego zdolność do uczestniczenia w wielu (prowadzonych przez użytkownika!) „grach”, czyli wielointerpretacyjność. Alternatywa Barthesa nie jest konieczna, a może jest arbitralna i fałszywa. Tekst naukowy, co zrozumiałe, do takiej indywidualności dążyć nie powinien. Tylko że, przebijając się przez niekonsekwencje i niejasności artykułu, należy wyrazić przypuszczenie, iż podmiotowi mówiącemu tego artykułu obca być musi z wielu przyczyn jednocześnie (etyzm, antropologizm, semiologizm) idea autonomii i autotelizmu literatury, a nawet przedmiotowej odrębności teorii literatury, podlegającej programowemu włączeniu do „szerszej problematyki antropologicznej”, ku której (*ex absurdo sequitur quodlibet*) wiedzie doktryna literackiego maszynoznawstwa: „piramida wśród rzeczy” (69-70).

Stanisław Dąbrowski

Oświecenie jako całość znacząca

Teresa Kostkiewiczowa: *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia*. Warszawa 1975 PWN, ss. 480.

I

Jednym z najczęściej powtarzanych zarzutów wobec metod strukturalistycznych w nauce o literaturze bywa zarzut ahistoryzmu wiązany z przekonaniem o ich rzekomej bezradności w stosunku do problematyki historycznoliterackiej. Wysiłki zmierzające do uchylenia tego zarzutu, który, przyznać trzeba, nie był całkowicie bezpodstawny, podjęli w ostatnich latach właśnie polscy teoretycy literatury.

Przygotowano więc narzędzia badawcze, przyszedł czas na sprawdzenie ich przydatności w konkretnym materiale. Próba taką, powiedzmy to od razu, próbą bardzo udaną, jest ostatnia książka Te-

¹⁶ J. Ziomek: *Semiotyczne problemy sztuki teatru*. „Teksty” 1976 nr 2, s. 27.

resy Kostkiewiczowej, znakomite, nowoczesne ujęcie problematyki polskiego Oświecenia. Mamy do czynienia z sytuacją nie tak znów częstą w humanistyce, kiedy powstaje dzieło, na które się czekało, które właściwie musiało zostać napisane. Otrzymaliśmy książkę ważną, której już dziś przepowiedzieć można, że nie zostanie przyproszona bibliotecznym kurzem i doczeka się niejednego wznowienia. Nowatorstwo metodologiczne połączone z rzetelną wiedzą o epoce i wsparte talentem interpretacyjnym autorki musi przekonać ostatnich przeciwników strukturalizmu.

Niech nas nie zmyli skromny podtytuł: „szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia” to nie luźny zbiór studiów, lecz książka o konstrukcji przemyślanej, nawet widocznej. Kostkiewiczowa buduje swoją syntezę właśnie jako syntezę prądów. Prąd jest tu kategorią nadrzędną, integrującą osobne porządki tematów, stylów i gatunków, mocno wspartą na określonej podstawie światopoglądowej i takim, a nie innym sposobie rozumienia funkcji i celów literatury. Stanowi swoisty „system systemów”. Nie poprzestając na opisach osobnych, autorka buduje dynamiczny obraz współistnienia prądów, które niejako dzielą między siebie pewne pola bądź na zasadzie pewnego rodzaju bezkolizyjnej współpracy, bądź nakładania się i ścierania, co daje się obserwować w twórczości poszczególnych pisarzy. Posługuje się przy tym doprecyzowanym przez siebie pojęciem „formacji kulturowo-literackiej”, które umożliwia zbudowanie wyższej „całości znaczącej” obejmującej różnorodne tendencje wypełniające epokę. Hasła „formacja” nie ma w dostępnych słownikach terminów literackich. Być może potrzeba tego pojęcia nie narzuca się zbyt silnie w opisie epok „jednoprądowych”, za jakie (czy całkiem słusznie?) uchodzą romantyzm i pozytywizm. Nie ulega jednak wątpliwości, że jest ono pożytecznym narzędziem ujęcia np. mnogości „izmów” młodopolskich, a także okresów wcześniejszych, takich jak średniowiecze, renesans i barok, w których trwale współistnieją tendencje klasyczne i antyklasyczne.

Kostkiewiczowa wyraźnie odróżnia pojęcie formacji od pojęcia epoki. Gdy ta ostatnia ma status empiryczny, stanowi wyznaczony umownymi datami odcinek procesu historycznoliterackiego, wypełniony realnymi faktami z zakresu samej literatury i życia literackiego, formacja, podobnie jak prąd, to swego rodzaju konstrukcja o charakterze modelu. Słusznie się sądzi, że każda synteza historycznoliteracka musi być efektem swoistego kompromisu między nagromadzoną wiedzą a określoną koncepcją badacza, który proponuje pewien sposób uporządkowania tej wiedzy, sposób z natury rzeczy podlegający dyskusji. Ale też dyskusję tę, a nawet krytykę, ułatwia możliwie jasne odróżnienie kategorii typologicznych, modelowych, od opisu faktów empirycznych i prób ich rekonstrukcji. A taka właśnie świadomość i troska są stale widoczne w książce Kostkiewiczowej.

Tradycjonalistycznie zorientowani badacze niejednokrotnie wyrażają pogląd, że strukturaliści chcą zamienić historię literatury w po-

etykę historyczną. Oto książka, która rozprasza chyba i te obawy. Autorka ani na chwilę nie zapomina, że przedmiotem jej badań jest „wewnętrzna” problematyka literatury, a nie zjawiska literaturze towarzyszące, determinujące ją, czy też przez nią obsługiwane. Równocześnie jednak szeroka i elastyczna koncepcja prądu i formacji pozwala poza opisem systemu form artystycznych pokazać skomplikowaną sieć zjawisk społeczno-kulturowych niejako wchłoniętych, „przetłumaczonych” na język literatury. Dotyczy to zwłaszcza uwzględnionych w szerokim zakresie współczynników ideowo-filozoficznych poszczególnych prądów, a także wytworzonych na ich gruncie koncepcji roli społecznej pisarza i zadań literatury, obejmuje jednak również sferę tematyczną i gatunkową m. in. dzięki zastosowaniu kategorii wirtualnego odbiorcy i nastawieniu na wpisane w struktury literackie, wewnętrzne programy odbiorcze.

Nie ma w tej książce miejsca na periodyzację, epoka jawi się nam jako pewna całość o charakterze „ograniczonej synchronii”. Wielokrotnie jednak pokazuje Kostkiewiczowa wewnętrzną ewolucją określonych postaw, form gatunkowych, czy wreszcie całych prądów. Nie ma też tu oczywiście pełnych portretów pisarzy, czytelnik szukający szczegółowych informacji o twórczości Krasickiego czy Zabłockiego musi odwołać się do syntez inaczej skomponowanych (choćby do *Oświecenia Klimowicza*, któremu książka Kostkiewiczowej nie ujmuje znaczenia ani przydatności). Przyjęty porządek pozwala jednak podjąć próbę zakwalifikowania poszczególnych pisarzy z punktu widzenia ich „prądowej” przynależności, otwierając często zupełnie nowe perspektywy interpretacyjne w stosunku do pojedynczych utworów i pokazując nie dostrzeganą nieraz logikę procesów twórczych. Z natury rzeczy uwaga autorki skupia się na zjawiskach wyrazistych i „czystych”, o znacznym nasileniu cech uznanych za współczynniki prądu, nic tu jednak z „naciągania” interpretacji, z przeceniania faktów potwierdzających tezę i niedostrzeżania innych, które gmatwiają może obraz, ale zarazem go komplikują. Autorka korzysta oczywiście z wyników wcześniejszych badań szczegółowych, w których ma zresztą sama niemały udział, rozrzuca jednak i tu nowe pomysły interpretacyjne, trafne analizy, celne obserwacje.

II

Swoistość formacji oświeceniowej upatruje Kostkiewiczowa we współistnieniu trzech prądów: klasycyzmu, sentymentalizmu i rokoka. Wyodrębnienie dwu pierwszych nie budzi wątpliwości, jest zresztą silnie zakorzenione w dotychczasowej tradycji naukowej. Jednak i w tych partiach książka bywa nowatorska i odkrywcza. Poprzednio już wspomniałam, że jest ona skonstruowana w sposób „widoczny”. Objawia się to w paralelnym układzie dwu

pierwszych części, w których powtarza się identyczny schemat obejmujący kolejne omówienie filozoficznych założeń prądu, świadomości estetycznej i poetyki sformułowanej, tematów i motywów oraz gatunków. Zabieg ten, pozornie tylko formalno-kompozycyjny, pozwala ostrzej zobaczyć opozycję klasycyzmu i sentymentalizmu widoczną na kolejnych płaszczyznach, a zarazem zdradza pióro doświadczonego dydaktyka, który dobrze wie, że sposób uporządkowania materiału decyduje o skuteczności wykładu. Tu konieczna dygresja: książka Kostkiewiczowej, mówiąca w sposób nowatorski o problemach bardzo trudnych, nie jest bynajmniej adresowana do wąskiego grona specjalistów. Tak często krytykowany „język ibłowski” pokazuje tu swoje najlepsze cechy: precyzyjny, a zarazem jasny i funkcjonalny, nie buduje bariery niezrozumiałości przed średnio przygotowanym czytelnikiem.

Wróćmy do meritum: Kostkiewiczowa komplikuje tradycyjne dychotomiczne ujęcie epoki, wyróżniając obok klasycyzmu dwa szeregi zjawisk opozycyjnych: sentymentalizm i rokoko. Idąc za propozycją E. Rabowicza, przyznaje rokoku status równorzędny wobec dwu pozostałych prądów, znacznie poszerzając zarazem odpowiadający mu obszar faktów literackich. Sprawa jest na tyle ważna, a zarazem otwarta, że wypadnie zatrzymać się nad nią nieco dłużej.

Autorka doskonale zdaje sobie sprawę z faktu, że potrzeba wyróżnienia zjawisk określonych mianem rokoka w osobny szereg nie jest całkowicie oczywista, formułuje swoją propozycję ostrożnie, bynajmniej nie kryjąc jej słabych punktów i nasuwających się wątpliwości. Fakty poddane obserwacji w tej części książki są w większości słabiej zbadane, na ogół nisko cenione przez historyków literatury, czasem zresztą właśnie dlatego, że nie spełniając głównych postulatów epoki, nie pasowały do jej tradycyjnej koncepcji i były traktowane jako jej lekceważony margines. Dotyczy to twórczości takich pisarzy, jak Wojciech Mier, Feliks Gawdzicki, Jan Ancuta i Jan Czyż, Stanisław Kublicki, Walenty Gurski, autorzy tzw. komedii obyczajowej warszawskiej, ale w pewnej mierze również najwybitniejszych: Tomasza Węgierskiego i Jana Potockiego. Decyzja wyróżnienia rokoka jako osobnego prądu stawia ich wszystkich w nowym świetle, w pewien sposób nobilituje, wyznaczając określone miejsce, niejednokrotnie zmuszając do rewizji ocen, którym dostarcza nowych kryteriów. Reinterpretacja obejmuje również częściowo twórczość autorów dobrze znanych i wielokrotnie opracowywanych, którzy w całości do rokoka „nie należą”, takich jak Książka, Zabłocki, a nawet Krasicki (*Myszeida, Bajki i przypowieści*).

Mimo że w tej części książki Kostkiewiczowa posługuje się raczej metodą indukcyjną, wysuwając na plan pierwszy przegląd utworów „podejrzanych” o rokokowość, to i tu ma na uwadze swój wypróbowany schemat, który pozwala jej odnaleźć w tym szeregu pewien porządek tematyczny, gatunkowy, a nade wszystkim nadrzędny porządek programów i dyrektyw twórczych. Do niedawna cechy ro-

koka w literaturze upatrywano w upodobaniu do form zminiaturyzowanych, do swoistej wirtuozerii i cyzelatorstwa poetyckiego, a także w obecności określonych motywów, stanowiących odpowiedniki ulubionych motywów sztuki rokokowej, takich jak lustro czy pływająca woda. Kostkiewiczowa skupia uwagę przede wszystkim na odmiennych założeniach twórczości, która uwalnia się od zobowiązań ideowo-wychowawczych, chce służyć bezinteresownej rozrywce, dostarczać przyjemności, a nie pożytku ni nauki. Ta właśnie szeroko rozumiana ludyczność przeciwstawia się dydaktyzmowi przenikającemu dzieła oświeconego klasycyzmu, a obca jest też „czułości” sentymentalnej. Twórców rokokowych cechuje nastawienie intelektualne. Świat jawi im się jako przedmiot bezinteresownych pasji poznawczych, kultywowanych jednak dla przyjemności właśnie, dalekich od zamiaru zbudowania gmachu wiedzy pewnej i bezwzględnie prawdziwej. Wyznacznikiem światopoglądowym rokoka byłby więc sceptycyzm i relatywizm połączony z niewiarą w zreformowanie świata, w którym zło tkwi immanentnie.

Słusznie pisze Kostkiewiczowa, że chodzi tu o „tendencje niezależne od środowiskowej przynależności twórców” (s. 410), nasuwają się tu jednak pewne dopowiedzenia natury ideologicznej, niekoniecznie oznaczające hołdowanie złym tradycjom lat pięćdziesiątych. Broniłabym przekonania, że rokoko jest arystokratyczne, tak jak sentymentalizm mieszczański. Wydaje się, że warto jednak wrócić do sugestii tych autorów, którzy silniej niż autorka omawianej książki wiążą rokoko z libertynizmem, rozumianym bardzo szeroko: jako wspólny mianownik dość zróżnicowanych postaw filozoficzno-etycznych i jako pewna praktyka obyczajowa. Wśród postaw libertyńskich odnajdujemy zarówno poszukiwanie nowej etyki bez uzasadnień i sankcji metafizycznych eksponującej kategorię „ludzkości”, jak i programowy amoralizm de Sade’a. Ubocznym produktem libertyńskiego stylu życia jest obfita twórczość beletrystyczna, na którą składały się bardzo podrzędne, ale i wybitne utwory o tematyce erotyczno-obyczajowej. Utwory te, jak pokazuje za badaczami francuskimi Jerzy Łojek, jakkolwiek tępienie przez cenzurę, były bardzo popularne i stanowiły poważną część francuskiej produkcji wydawniczej drugiej połowy XVIII w. Mimo szerokiego zasięgu tej literatury trzeba stwierdzić, że jej pierwotne zaplecze społeczne stanowiły środowiska arystokratyczne kultywujące także w praktyce obyczaj libertyński.

Kostkiewiczowa widzi, podobnie jak Jan Białostocki, istotny argument przeciw związaniu rokoka z libertynizmem w istnieniu rokokowej sztuki i poezji religijnej. Może jest to zbyt ostrożność, zwłaszcza że nie byłyby to jedyne elementy alternatywne w modelu tego prądu. Sama autorka odkrywa zresztą wspólne źródła postaw tak różnych jak ateizm Węgierskiego i głęboka religijność Gurskiego. W tym ostatnim przypadku zdaje się chodzić o taką religijność, która wyrasta ze zwątpienia w moc rozumu i stworzoną przezeń systemową wizję świata, religijność najbliższą stanowisku Hueta,

swego czasu (niesłusznie) przypisywaną przez Graciotiego Krasickiemu. Dla kogoś łaknącego oparcia w świecie niestałych wartości, w którym wszelkie sądy podlegają podważeniu i odwróceniu, oparciem takim może być wiara, rozpaczliwa ucieczka w wiarę. Jawi się ona jako jedno z możliwych rozwiązań tego samego kryzysu światopoglądowego, który z Miera uczynił konsekwentnego wyznawcę Rozkoszy.

Ostrość spojrzenia przy braku konstruktywnego programu społeczno-politycznego jest cechą charakterystyczną dla wszystkich twórców rokokowych; nasuwa też analogię z ważnym zjawiskiem w literaturze angielskiej, jakim jest twórczość tzw. *tory satirists*, grupy, w której główną postacią jest Jonathan Swift, a do której zalicza się także Pope'a, Arbuthnota i Gaya. Gorzka krytyka natury ludzkiej i pesymistyczna ocena osiągnięć cywilizacyjnych jest tu niewątpliwie warunkowana świadomością przedstawicieli starego ładu, którzy niechętnie obserwują poczynania młodej burżuazji (i partii wigów), równocześnie nie żywiąc złudzeń co do moralnej przewagi i możliwości rozwojowych arystokracji. Oczywiście w warunkach polskich nie ma miejsca na wytworzenie się podobnego kompleksu ideowego, a przedstawiciele naszej własnej magnaterii zajmują zupełnie inne miejsce w strukturze społecznej i układach politycznych. Można jednak mówić o analogiach pewnych postaw, choćby inaczej motywowanych, a także form literackich, które mają charakter do pewnego stopnia autonomiczny. Do nich należy zarówno gorzka ironia i sarkazm, które odnaleźć można u Węgierskiego, Potockiego, nawet Krasickiego, jak i sceptyczna rezygnacja z walki o wartości, wybór programu hedonistycznego i ludycznego, swoisty rokokowy indywidualizm i kult prywatności.

W zakresie estetyki rokoko jawi się jako fenomen dość niejednolity. Z jednej strony tendencja niewątpliwie estetyzująca, która wyraża się w eksponowaniu kategorii wdzięku, w upodobaniu do elegancji i wirtuozerii wierszy salonowych i „desertowych” błahostek, z drugiej dążenie do rejestrowania ostrej, reportażowej obserwacji, obyczajowego konkretności, do karykatury, do chwywania tego, co charakterystyczne raczej niż typowe — orientacja od pierwszej dość daleka, a nawiązująca raczej do porządku estetycznego kultury niskiej. Nawiasem mówiąc, w wieku osiemnastym znajduje ona nowe podstawy teoriopoznawcze w radykalnym empiryzmie przeciwstawiającym się racjonalizmowi, z którego wyrastają klasycystyczne typizacje.

Skupiając uwagę na postawach i programach pisarskich rokoka, Kostkiewiczowa zwraca uwagę na brak wyraźnie odrębnej rokokowej poetyki. To, co zdaje się wyróżniać pisarzy tej grupy, to skłonność do stylizacji, czy, nawet, jak to określa autorka, stylizatorstwa. Z serii omówionych przez nią przykładów wynika, że często jest to swoista zabawa poetycka zgodna z szeroko pojętymi ludycznymi założeniami prądu, czasem jednak zabawa ta zmienia się w parodię, w polemikę z obowiązującymi normami literackimi i systemami filozoficzno-etycznymi, które za nimi stoją. Szczególnie interesująca

wyduje się w tym względzie twórczość Jana Potockiego, a przede wszystkim jego powieść. Nader trafnie interpretując kompozycję szkatułkową i wielopoziomową narrację *Rękopisu* jako chwyt służący zbudowaniu powieści „bez autorytetu”, Kostkiewiczowa odnotowuje także fakt, że Potocki posługuje się zgrabnie modnymi motywami powieści grozy, które stają się „przedmiotem zabawy, a zarazem sposobem zainteresowania czytelnika” (s. 401). Powiedziabym więcej: Potocki stworzył — chyba świadomie — fenomenalny utwór dający się odbierać na różne sposoby, na różnych poziomach czytelniczego wajemniczenia. Wielość nieautorytatywnych narratorów odpowiada co najmniej podwójny obraz wirtualnego odbiorcy: książkę może z satysfakcją czytać ktoś, kto daje się wciągnąć w splot sensacyjnych wątków, kto skłonny jest „wierzyć w duchy” i pragnie przeżyć dreszcz przyjemnego przerażenia, ale także ktoś, kto potrafi wraz z głęboko ukrytym autorem bawić się karkołomnymi intrygami, tasować stereotypy filozoficzne, a nade wszystko kpić z wszelkiej metafizyki. Jest rzeczą interesującą, że przedmiotem zabiegów stylizatorskich czy wręcz parodystycznych staje się nie, jak to bywa zwykle, konwencja stara, związana z kierunkiem przemijającym, ale właśnie modna, a zarazem rzeczywiście nowatorska formuła powieści gotyckiej kontynuowana w romantyzmie. Wyostrzając sąd Kostkiewiczowej, można by powiedzieć, że rokoko jest negacją lub żonglowaniem zastanymi formami, starymi i nowymi, bez własnych propozycji konstruktywnych. Rozumowanie takie stanowiłoby argument na rzecz wiązania z rokokiem również wierszy Gurskiego, w których pojawia się motyw „dzikiej natury”, i mało wyrafinowanych romansów grozy pióra Mostowskiej. Tylko czy rzeczywiście elementy preromantyczne funkcjonują tu na podobnej jak u Potockiego zasadzie?

III

Kostkiewiczowa dostrzega potrzebę osadzenia prądów oświeceniowych w całości procesu historycznoliterackiego. Interesująco stawia problem preromantyzmu, większość zjawisk tradycyjnie z nim wiązanych sprowadzając słusznie do sentymentalizmu i zwracając uwagę na ambiwalentną funkcję tradycji sentymentalnej w romantyzmie. „Literatura sentymentalna — konkluduje na s. 195 — stała się dla romantyzmu poprzedniczką i rewelatorką w wielu dziedzinach literackiej działalności, jak i zakrzepłym schematem, który trzeba było odrzucić, aby ukształtować nową wizję zadań twórczości i służących im środków poetyckich”. Pewne niepowiedzenia istnieją natomiast w ujęciu stosunku Oświecenia do poprzedzającej je epoki staropolskiej, z czym wiąże się nie do końca, również teoretycznie, rozwiązany problem tradycji. Zacznijmy od sprawy baroku, czy też „barokowego sarmatyzmu” jako samodzielnego nurtu wyodrębnianego w niedawno ogłoszonych

koncepcjach syntetycznych Oświecenia Zdzisława Libery, Mieczysława Klimowicza, za którymi w tym punkcie opowiada się również Czesław Zgorzelski w recenzji z książki Kostkiewiczowej zamieszczonej w „Tygodniku Powszechnym”. Nie zamierzam się do niego dołączać. Bliższe mi jest stanowisko autorki, która milcząco likwiduje problem, uznając elementy barokowe w Oświeceniu albo za zjawiska reliktowe, epigońskie (chyba jako takie przemilcza poezję barską i twórczość Benisławskiej), albo traktując je w kategoriach tradycji, a więc śledząc ich nowe funkcje w nowym systemie. Czyni to przy okazji wierszy Naruszewicza, poezji religijnej Karpińskiego (notabene zaledwie wspomnianej), tradycji dramatu nieregularnego podjętych w dramie czy motywu *Vanitas* u poetów rokokowych. Występujące u nich obsesje czasu i śmierci oznaczają przedłużenie niepokojów barokowych, stanowią sygnał zachwiania poczucia bezpieczeństwa w zmiennym świecie rządzonym prawami Przypadku. Niesłusznie tylko przedstawia Kostkiewiczowa połączenie tych obsesji z postulatem epikurejskiego hedonizmu (s. 337, 424) jako rozwiązanie nowe i wobec barokowej tradycji polemiczne. Można bez trudu wskazać dziesiątki wierszy XVI i XVII-wiecznych, w których takie połączenie także występowało. Warto natomiast zauważyć, że rokokowi poeci, podejmując temat śmierci i przemijania i posługując się niejednokrotnie tradycyjnym obrazowaniem, unikają raczej barokowej brzydoty i makabry.

Punktując nawiązania do baroku na terenie sentymentalizmu i zwłaszcza rokoka Kostkiewiczowa zwraca uwagę na to, że stanowił on ostro atakowaną „antytradycję” dla pisarzy nurtu klasycystycznego. Przypomina też fakt świadomego szukania wzorów w „preklasycystycznej” literaturze XVI w., objawiającego się w licznych reedycjach, przekładach, a także w dodatnich sądach oceniających. Są to sprawy znane.

Chciałabym natomiast podjąć pewną drobną sugestię, która pojawia się w związku z twórczością Naruszewicza, nie wolną jak wiadomo od reliktyw sarmackich. „Całokształt tej poezji — pisze Kostkiewiczowa — jest przejawem świadomej działalności na rzecz zastosowania metod wyrazistej perswazji dla propagowania klasycystycznych ideałów społeczno-moralnych oraz na rzecz kształtowania klasycystycznego wzorca literatury odwołującego się do tradycji staropolskiej, jako najbliższej tym odbiorcom, do których twórczość winna się zwracać” (s. 133—134). Otóż właśnie: nie barokowej czy renesansowej, a w ogóle staropolskiej. Nie zawsze zresztą tradycji, jeśli zechcemy rozumieć pod tym terminem zespół elementów przeszłości akceptowanych, wybranych, zinterpretowanych z punktu widzenia uświadomionych potrzeb nowej epoki. Warto również zwrócić uwagę na sferę określaną mianem dziedzictwa, sferę zjawisk pochodzących z przeszłości, nie nacechowanych, lecz przejmowanych inercyjnie i bezrefleksyjnie, które przecież współtworzą charakter następnej epoki w stopniu nieraz decydującym. Otóż wydaje mi się, że pozytywne dla badań nad Oświeceniem by-

łoby spojrzenie na nie jako na część wielkiej epoki literatury Polski niepodległej, naturalne przedłużenie okresu staropolskiego. Owa ciągłość wydaje się tu sprawą nie mniej istotną od różnic, które każą nam stawiać cezury periodyzacyjne w końcu XVI i połowie XVIII w. Są to zresztą cezury bez porównania słabsze niż data rozpoczynająca początek romantyzmu, bo chociaż i tutaj istnieją kontynuacje, to przecież przełom romantyczny w całej Europie zapoczątkowuje — także w zakresie poetyki — sytuację zupełnie nową, u nas zaś łączy się z ostatecznym utrwaleniem rozbitcia zaborowego, które stawia przed literaturą nowe zadania ideowe, a zarazem w odmienny sposób kształtuje życie literackie. Teza ta wymagałaby szerszego uzasadnienia, na które nie ma tu miejsca. Chciałabym przypomnieć niektóre tylko przykłady jedności polskiej literatury przedromantycznej.

Stanowiący istotny składnik sentymentalizmu mit arkadyjski ma w Polsce kształt w dużej mierze tradycyjny, stanowi przedłużenie kompleksu świadomościowego wytworzonego na gruncie tzw. poezji ziemiańskiej z jej filozofią „mierności”, pochwałą gospodarki naturalnej, patriarchalnym ideałem społecznym, z akcentowaniem wartości własnego zagona, własnej (stuchłopowej) wioski zapewniającej dobrobyt, ale nade wszystko niezależność i spokojne sumienie. Koncepcje te nakładają się na Russowską utopię powrotu do natury sprawiając, że XVIII-wieczna polska Arkadia — u Karpińskiego choćby — to ciągle Arkadia ziemiańska.

Słusznie podnosi Kostkiewiczowa (s. 276-277) wyraźną skłonność liryki sentymentalnej do używania formy drugiej osoby: monolog liryczny jest tu niemal z reguły zwrócony do adresata, partnera, słuchacza, czy choćby — w postaci apostrofy — do Boga, pojęcia lub przedmiotu. Godząc się z autorką, że formy te znajdują w sentymentalizmie nowe uzasadnienia, warto jednak pamiętać, że stanowią one kontynuację formy najpowszechniej stosowanej w poezji staropolskiej, gdzie odnajdujemy stałą obecność „ty” lirycznego (łącznie z ty „samozwrotnym” w Kochanowskiego fraszkach do Jana) lub „ty” dydaktycznego. W poezji romantycznej i późniejszej forma ta oczywiście nadal występuje, ale bez porównania rzadziej. Warto jeszcze raz podkreślić, że podobnie jak w przypadku Arkadii ziemiańskiej, chodzi o zjawisko nie barokowe czy renesansowe, lecz charakterystyczne dla obu okresów.

Również badając historię gatunków, nie sposób nie zauważyć naturalnych ciągów obejmujących całą literaturę przedromantyczną, na granicy romantyzmu wyraźnie się kończących. Dotyczy to nie tylko różnych form wypowiedzi retorycznych, więc i poezji zretoryzowanej, jej odmian okolicznościowych i tzw. poezji politycznej (w tym np. trawestacji form sakralnych), ale przy całej odmienności oświeceniowych wariantów gatunkowych — również sielanki, satyry, a nawet tragedii i komedii. Podobne ciągi można wskazać w dziejach motywów i toposów, co zresztą wielokrotnie czyni Kostkiewiczowa.

Wspólnota obejmuje również wiele dyrektyw twórczych, by wymienić choćby koncepcję naśladowania i wynikające z niej przedromantyczne pojęcie oryginalności czy oświeceniową teorię przekładu, która jest przecież uogólnieniem doświadczeń staropolskich autorów przeródek i adaptacji w swojski ubiór przemieniających dzieła obce. W literaturze staropolskiej istnieje też jedna z podstawowych opozycji, która posłużyła Kostkiewiczowej w jej konstrukcji modelu Oświecenia, opozycja ludyczności i dydaktyzmu. Horacjańska formuła *prodesse et delectare*, postulująca jedność obu funkcji, różnie bywała realizowana i niejednokrotnie mówić można o rozdzieleniu obu jej członów. Już Rej pisał *Figliki*, dodając je do poważnego *Zwierzyńca*. Przyjemność i pożytek realizują się tu osobno, po zasadniczym posiłku spożywanym dla zdrowia podaje się deser służący przyjemności. Również w klasycystycznie zorientowanej twórczości Kochanowskiego odnaleźć można obie tendencje nie do końca pogodzone: eksponowanie własnej prywatności połączone nieraz — choć niekiedy — z „prywatnym” adresem utworu, ale i zrozumienie obywatelskich powinności poezji. To Kochanowski oświadcza: „Nie dbają moje papiery o przeważne bohaterzy (...)” i powtarza za Anakreontem: „Bóg was żegna krwawe boje, nie lubią was strony moje”. Notabene ten sam anakreontyk w przekładzie Książnina cytuje Kostkiewiczowa jako wyznacznik programowy. Dla poezji czarnoleskiej deklaracja ta ma walor ograniczony i nie przypadkiem znajduje się we *Fraszkach*. Ale też w tym okresie trzeba mówić o swego rodzaju programach czy wręcz światopoglądach gatunkowych, które mają również związek z repartycją stylów. W poezji staropolskiej wskazać można szereg gatunków poetyckich, które są domeną prywatności, zabawy rozumianej jako przeciwieństwo dydaktycznej lub wzniosłej powagi, ale też jako realizacja autonomizującej się funkcji estetycznej. Będzie to przede wszystkim epigramat w polskiej postaci fraszki, a także pieśń zarówno w odmianie popularnej, melicznej, jak i jako gatunek liryki osobistej, służąca opiewaniu „światowych rozkoszy” i bezinteresownej conceptystycznej wirtuozerii. Dodać tu trzeba szereg gatunków niskich jak farsa i farsowe intermedium, a częściowo także komedia, facecja i niektóre formy satyry realizujące niski komizm, nastawione na konkret, operujące dosadnym, kolokwialnym językiem. Poza literaturą sowizdrzańską żaden chyba autor staropolski nie ograniczał się do uprawiania twórczości ludycznej, ale też rzadko który nie uprawiał jej wcale.

Tak więc program literacki, który stał się wyznacznikiem rokoka, ma swoje stare antecedencje i ma je nawet owo niepokojące zróżnicowanie „wysokości” środków poezji ludycznej: od cyzelowanego wdziałku kunsztownych wierszy miłosnych i towarzyskich do konkretnego, dosadnego, szczegółowej obserwacji i karykatury.

Piszę to wszystko nie po to, by podważyć koncepcję Kostkiewiczowej. Jej książka przekonuje w pełni, że zjawiska znane od dawna,

w nowym okresie tworzyć mogą nową jakość, związane z nową motywacją filozoficzną znaczą co innego i znaczą inaczej.

Janina Abramowska

O narodach w ośmiuset egzemplarzach

Józef Chlebowczyk: *Procesy narodowotwórcze we wschodniej Europie środkowej w dobie kapitalizmu*. Kraków 1975, nakład 800 + 80 egzemplarzy, ss. 375.

Przed wszystkim powiedziałbym, że jest — niestety — strasznie napisana. „Niestety” zaś stąd pochodzi, że jest w tej pracy wiele ciekawych propozycji badawczych, u nas przedstawionych bodajże po raz pierwszy, jest też wiele trafnych obserwacji, świetnych analiz; a obok tego sporo zdumiewającego balastu, stronicami wypełnione tezami jawnie sprzecznymi z tym wszystkim, co w tej książce trafne, dowiedzione, przekonujące.

Jeżeli jednak tak, jeżeli książka zawiera i ciekawe propozycje, i trafne obserwacje (pał diabli większość wyznawczej liturgii?), jeżeli wreszcie poświęcona jest problemowi, który za arcyważny uznaję — to dlaczego zacząłem od tego, że jest bardzo źle napisana? Czy to takie ważne, kto jakim pisze językiem? Wszak Leleweł styl miał, łagodnie mówiąc, dziwaczny, a mimo to między najlepszymi liczony jest historyków. No tak, ale między Lelewelem a Chlebowczykiem ta jest, prócz innych, różnica, że ten drugi może jeszcze spróbować pisać inaczej.

Inaczej niż na przykład tak:

„W czasie, w którym nikomu innemu jak Franciszkowi Grillparzerowi nie udało się uzyskać tak przezeń upragnionego stanowiska w cesarskiej bibliotece prywatnej, J. Kopitar piastuje funkcję kustosa biblioteki dworskiej we Wiedniu (...)” (s. 178).

„Bezprzecnie poważniejszą rolę (...) odgrywały względy polityczne. One to na przykład zadecydowały o zamknięciu, po wykryciu w 1834 r. przez policję tajnych druków rewolucyjnych, przez władze austriackie Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Lwowie, instytucji — założonej dzięki zezwoleniu rządu wiedeńskiego w 1817 r. — o tak wyjątkowym znaczeniu dla rozwoju kultury polskiej nie tylko zresztą w granicach zaboru austriackiego” (s. 178—179).

„Patrząc jednak retrospektywnie należy stwierdzić, że późniejsze rządy madziarskie w Zalitawii w pełni podważały racjonalne jądro, jakie tkwiło w lansowanym przez koła madziarskie po zdławieniu rewolucji ironicznym powiedzeniu, że Słowianie otrzymali od cesarza w nagrodę to samo, czym ukarano Madziarów za bunt” (s. 221).