

Zdzisław Libera

Zagadnienie stylu w literaturze polskiego oświecenia

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 61/2, 193-206

1970

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.

ZDZISŁAW LIBERA

ZAGADNIENIE STYLU W LITERATURZE POLSKIEGO OŚWIECENIA

Każdy, kto zajmuje się problematyką literatury czasów Oświecenia, staje w obliczu trudności i niejasności związanych ze złożonym charakterem zjawisk literackich tego okresu.

Pojęcie Oświecenia jest nazwą epoki, określa ogół prądów ideowych, społecznych i politycznych znamienych dla Europy XVIII wieku. Jest to zatem kategoria ideologiczno-filozoficzna. W znaczeniu tym Montesquieu'go, Voltaire'a i Diderota nazywamy przedstawicielami Oświecenia francuskiego, zaś Staszica, Kołłątaja i F. S. Jezierskiego uważamy za ideologów Oświecenia polskiego. Ale przedstawiając kulturę literacką w Polsce doby Oświecenia, stwierdzamy również, że jej reprezentantami są także poeci, jak Krasicki i Trembecki, Karpiński i Jasiński. W tym jednak wypadku chodzi nam głównie nie o stronę artystyczną, ale o treści, jakie twórczość ich wyraża. Kategoria Oświecenia, pojęcie z historii kultury, nie jest równoznaczne z pojęciem stylu epoki, nie oznacza bowiem zagadnień estetyki, nie określa form artystycznego wyrazu. Podczas gdy z pojęciem renesansu łączy się zjawisko stylu renesansowego, z pojęciem Oświecenia tego rodzaju związek nie zachodzi. Warto się tedy przypatrzeć, jak problematyka stylu wygląda w czasach Oświecenia w Polsce i jakie tendencje artystyczne pojawiają się w kulturze literackiej drugiej połowy XVIII wieku.

Mówiąc o stylu jakiejś epoki, mamy na myśli pewien zespół cech wspólnych jej dziełom¹. Cechy te układają się w swoisty sposób i nadają im określony i wyróżniający je pod pewnym względem charakter.

W tym sensie rozróżniamy styl klasyczny i romantyczny w literaturze, biorąc pod uwagę zarówno ich właściwości treściowe jak i cechy formalne.

Obserwacja zjawisk literackich doby Oświecenia w Polsce utwierdza

¹ Zob. M. Wallis, *Secesja*. Warszawa 1967, s. 14—15.

w przekonaniu, że trudno ująć je w kategorii jednolitego stylu. Przeszło trzydziestoletni okres panowania Stanisława Augusta, pomijając już czasy saskie oraz te, w których występują objawy schyłkowe kultury Oświecenia, obejmował zjawiska pod względem artystycznym niejednolite i zróżnicowane stylowo. Zróżnicowanie to obserwujemy w następujących po sobie etapach historycznych, ale widoczne jest także w obrębie twórczości jednego pisarza, a nawet w ramach jednego dzieła.

Kultura Oświecenia zaczęła się w Polsce rozwijać w okresie, kiedy literatura znajdowała się jeszcze pod wpływami baroku. Nie był to już barok „doskonały”, objawiający się w najlepszych twórcach sztuki artystycznej Morsztyna, Twardowskiego i Potockiego, lecz barok schyłkowy, odznaczający się cechami skostnienia i maniery literackiej. Ilustrujemy go zwykle przykładami literatury dewocyjnej, retoryki okolicznościowej oraz rozmaitymi osobliwymi tytułami i dedykacjami, w których sztuczność łączy się ze skłonnością do napuszonej i wyszukanego zdobnictwa stylistycznego. Ale oprócz tego rodzaju zjawisk, wystawionych na ataki ze strony rzeczników nowych prądów w literaturze, m. in. Stanisława Konarskiego, autora głośnej pracy pt. *O poprawie wad wymowy* — obserwujemy również inne, na których barok zostawił głębsze i poważniejsze ślady. Należy do nich np. poezja konfederacji barskiej, przepojona duchem religijnym i rycerskim. Poezja ta — jak zauważył Wiktor Weintraub — chociaż na tle sytuacji około r. 1770 była zjawiskiem zapóźnionym, wyrażała uczucia i upodobania szerokich mas szlacheckich². Zawartością treściową i formą artystyczną nawiązywała ona do tradycji sarmackiej w. XVII i czasów saskich. Słusznie dowodził Ignacy Chrzanowski, że jej twórczości trudno byłoby przypisać świadomy zamysł artystyczny i pod tym względem nie ma ona „nic wspólnego z artystyczną, wzorowaną na starożytnym i francuskim klasycyzmie poezją stanisławowską zarówno przez brak kompozycji i w ogóle artyzmu, jak przez styl i język, jest to jeszcze poezja czasów saskich, pełna obozowej rubaszości”³.

Cechy stylu barokowego dostrzegamy także w poezji Konstancji Benisławskiej, której *Pieśni sobie śpiewane* należą do najwyższych osiągnięć liryki religijnej w Polsce XVIII wieku. Jak wykazali badacze zajmujący się twórczością liryczną Benisławskiej, nawiązuje ona do źródeł mistyki hiszpańskiej i odznacza się duchem żarliwości religijnej wyrażonej w sposób ekspresywny. W wierszach Benisławskiej odnajdujemy cechy poezji

² W. Weintraub, *O niektórych problemach polskiego baroku*. „Przegląd Humanistyczny” 1965, nr 5.

³ I. Chrzanowski, *Poezja za czasów Stanisława Augusta*. W zbiorze: *Dzieje literatury pięknej w Polsce*. Cz. 1. Kraków 1935, s. 367.

konceptualistycznej, olśniewającej czytelnika niezwykłością i oryginalnością obrazu literackiego⁴.

Chociaż i poezja konfederatów barskich, i poezja Benisławskiej chronologicznie należą do Oświecenia, jednakże rozpatrywane od strony treści, jaka je przenika, dalekie są od ideałów epoki. Inaczej wygląda poezja Adama Naruszewicza, który uchodzi za przedstawiciela okresu i należy do najbliższych współpracowników Stanisława Augusta. I w jego twórczości poetyckiej, stojącej jakby na przełomie dwóch kultur, sarmatyzmu i Oświecenia, obserwujemy cechy stylu barokowego. W sensie artystycznym twórczość Naruszewicza jest zjawiskiem złożonym i nie można jej opisać odwołując się do jednej tylko kategorii stylowej. Przeciwnie, w sztuce poetyckiej Naruszewicza widoczne są także znamiona stylu klasycznego, który dochodzi do głosu w jego wierszach retorycznych, w upodobaniach do poezji horacjańskiej, w operowaniu pojęciami abstrakcyjnymi. Tłumacz Gessnera i pani Deshoulières, autor wdzięcznych sielanek i sentymentalnych wierszyków w rodzaju *Do fiołka* i *Do strumienia* może stanowić również przykład oddziaływania sentymentalizmu i rokoka na poezję polską. Barok Naruszewicza objawiał się głównie w jego satyrach. Różnego rodzaju dziwaczności składniowe, inwersje, neologizmy, upodobanie do niezwykłych złożeń słowotwórczych, anafory i paralelizmy, wyrażenia rubaszne i grube — wszystko to łączy Naruszewicza ze staropolską tradycją stylistyczną, z barokiem w jego odmianie sarmackiej. Nie darmo współcześni badacze satyr Naruszewicza akcentują raczej ich pokrewieństwo z satyrą XVII-wieczną (Potocki, Opałiński) niż z satyrą Boileau, któremu przecież autor *Redut* i *Chudego literata* też niejedno zawdzięczał⁵.

Mówiąc o stylu barokowym w literaturze czasów Oświecenia, nie wolno pominąć prozy Kitowicza. Jak wykazała Przemysława Matuszewska, proza ta odznacza się w swej warstwie treściowej i językowo-stylistycznej cechami, które określają jej barokowy charakter⁶. Chodzi o dobór motywów i faktów osobliwych w *Pamiętnikach* i w *Opisie obyczajów za panowania Augusta III* oraz o sposób ich przedstawienia. Kitowicz — uwydatnił tę stronę jego pisarstwa Roman Pollak — opowiada niezwykle barwnie i plastycznie. Unika wprowadzić wymyślnych figur retorycznych

⁴ Zob. W. Borowy, *O poezji polskiej w wieku XVIII*. Kraków 1948, s. 81. — J. Krzyżanowski, *Historia literatury polskiej*. Warszawa 1964, s. 470 n.

⁵ Zob. Cz. Zgorzelski, *Naruszewicz-poeta*. „Roczniki Humanistyczne” t. 4 (1953), z. 1. — S. Grzeszczuk, wstęp do: A. Naruszewicz, *Satyry*. Wrocław 1962. BN I, 179. — A. Aleksandrowicz, *Twórczość satyryczna Adama Naruszewicza*. Wrocław 1964. — J. Platt, *Sielanki i poezje sielskie Adama Naruszewicza*. Wrocław 1967.

⁶ Zob. P. Matuszewska, *Proza Jędrzeja Kitowicza*. Wrocław 1965.

i przenośni sztucznych, ale za to stara się podkreślić wartości szczegółu i nasycić obraz, który kreuje, realiami wziętymi z bezpośredniego doświadczenia. Proza Kitowicza obfituje w słownictwo dosadne i w porównania wyraziste, które mieszczą się w zasięgu obserwacji życiowej⁷. Rozpatrywana w zestawieniu z publicystyką czasów stanisławowskich czy powieściami Krasickiego, odbija od nich swoim charakterem. Bliższa jest tradycji Paska, odzwierciedla bowiem styl i cechy pisarskie szlachty sarmackiej, z tym że autor *Opisu obyczajów* wyróżnia się talentem, zmysłem obserwacji oraz indywidualnym rozmachem.

Śledząc literaturę doby stanisławowskiej, odnajdujemy cechy tradycji barokowej w innych jeszcze jej przejawach. Dostrzec je można w niektórych utworach religijnych Karpińskiego, by wskazać chociażby na kolędę *Bóg się rodzi* przemawiającą do uczuć i wyobraźni ostro zarysowanymi antytezami. Żywe pogłosy starej tradycji wystąpią w komedii Bohomolca, pojawiają się także w nurcie literatury ludowej⁸. Z tym wszystkim styl barokowy w literaturze Oświecenia traktujemy głównie jako relikt przeszłości, jako zjawisko odchodzące, chociaż — jak się okazuje — żywotne i odciskające swoje piętno na literaturze tak w jej warstwie ideowej jak językowo-stylistycznej.

Głównym jednakże rysem literatury stanisławowskiej był nie barok, ale klasycyzm. Nie bez powodu też nazywano ten rozdział dziejów literatury polskiej okresem klasycyzmu, doszukując się związków i pokrewieństw z antykiem i klasyczną literaturą francuską⁹. Mimo wielu cech wspólnych klasycyzm polski różni się pod wieloma względami od klasycyzmu francuskiego. Kiedy wskazujemy na tendencje klasyczne w literaturze polskiej doby Oświecenia, mamy na myśli i wypowiedzi teoretyków literatury, autorów różnych podręczników poetyki oraz poematów dydaktycznych, i praktykę literacką. Na temat zasad sztuki poetyckiej, jej celów i zadań, wypowiedzieli się tacy pisarze, jak np. Wacław Rzewuski, Adam Kazimierz Czartoryski, Filip Nereusz Golański, Franciszek Ksawery Dmochowski, by ograniczyć się do nazwisk najbardziej reprezentatywnych.

Odrębność czy też swoistość polskiego klasycyzmu polega na tym, że nie wydał on wielkiej tragedii ani wielkiego eposu, gatunków literackich, które poetyka klasyczna wysoko ceniła. W dziedzinie tragedii, chociaż re-

⁷ Zob. R. Pollak, wstęp do: J. Kitowicz, *Opis obyczajów za panowania Augusta III*. Wyd. 2, zmienione. Tekst po raz pierwszy wydany w całości. Wrocław 1951. BN I, 88.

⁸ Sugestię tę zawdzięczam prof. Julianowi Krzyżanowskiemu.

⁹ Por. tytuł rozdziału w *Historii literatury niepodległej Polski* (Warszawa 1930) I. Chrzanowskiego: *Czasy Stanisława Augusta. Epoka Oświecenia i klasycyzmu*.

prezentowali ją Konarski, Rzewuski, Naruszewicz, Wybicki, Karpiński, Niemcewicz, literatura XVIII-wieczna nie odniosła wybitnych sukcesów. Dla teatru stanisławowskiego znamienym zjawiskiem była komedia, która poszczycić się może bogatym i różnorodnym repertuarem obejmującym szereg odmian tego gatunku literackiego. Podobnie sprawa wygląda z eposem: poza *Wojną chocimską* Krasickiego nie potrafimy wymienić wybitniejszego dzieła. Tradycyjny epos zaczęła wypierać powieść, która się w tym czasie rozwinęła. Natomiast w dobie Oświecenia obserwujemy rozwój małych form literackich, takich jak satyra i bajka, list poetycki i sielanka, oda i wiersz okolicznościowy. Odnaczają się one jasnością konstrukcji i czystością języka. Przenika je duch użyteczności obywatelskiej, dydaktyzm lub refleksja filozoficzna. Wyrastają z potrzeb życia publicznego, któremu pragną służyć swoją treścią ideową.

Rozwój świadomości teoretycznoliterackiej w XVIII w. ujawni się w powstawaniu rozmaitego typu utworów na temat poezji i wymowy. Poetyki te różniły się między sobą charakterem i przeznaczeniem, ale tworzyły ogólny program literacki, który jeden ze współczesnych badaczy nazwał doktryną literacką polskiego klasycyzmu¹⁰. Program ten głosił, że sztuka jest naśladowaniem natury, że powinna łączyć przyjemne z pożytecznym oraz iść śladem wytyczonym przez wielkich poetów. Wśród nich na planie pierwszym znaleźli się autorzy starożytni, greccy i rzymscy, ale nie stanowili oni autorytetu jedyne i najwyższe. Dmochowski, autor *Sztuki rymotwórczej*, ostrzegał przed ślepym naśladownictwem starożytnych i przyznawał wartość literaturze współczesnej.

Nie dajmy się przesądowi zaciemniać powłoką,
Rzućmy nieuprzedzone na dzisiejsze oko
Dzieła sławnych pisarzów, a pewnie uznamy,
Że wiele równych bogactw starożytnych mamy¹¹.

Poza tym program teoretyków polskiego klasycyzmu rozwijał oparty na wzorach starożytnych i francuskich pogląd na rodzaje i gatunki literackie. W myśl tego poglądu sztuka poetycka narzuca im określone ramy, które obowiązują twórców i których przekraczać nie wolno. W ten sposób powstały przepisy dotyczące zarówno ody, satyry czy sielanki, jak i eposu czy tragedii. Problematyka sztuki dramatycznej budziła najwięcej zainteresowania i stanowiła temat sporów i dyskusji, toczonych przede wszystkim nad zasadą tzw. trzech jedności. Wacław Rzewuski w poemacie poświęconym „nauce wierszopiskiej” dowodził, że najważniejszą

¹⁰ Zob. S. Pietraszko, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*. Wrocław 1966.

¹¹ F. K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*. Opracował S. Pietraszko. Wrocław 1956, s. 140, BN I, 158.

rzeczą jest, by sztuka dramatyczna wzruszała widzów. Jedna z oktaw tego poematu — jak zauważył Wacław Borowy — odnosi się do teatru w typie szekspirowskim i wyraża jego aprobatę¹².

Tragiczne w ludnym igrzyska Londynie,
Choć nie są według praw Horacyjusza,
Jednak na cały świat chwała ich słynie,
W pięknych dam oczach łyż rzewne porusza.
Myśl w nich jest przednia, gładkość słów w nich płynie,
A wdzięk ich czuje i serce, i dusza.
Nic to, że z dawnych praw scena wykroczy:
Dobra jest, kiedy łyż wyciska z oczy¹³.

Również i Franciszek Dmochowski w *Sztuce rymotwórczej*, ozdobionej mottem z Horacyjusza, podważył tradycyjny, arystokratyczny charakter tragedii (idąc w tym względzie za Golańskim):

Błądzi ten, który mniema, że tragicznej scenie
Wielkich imion potrzeba i te tylko role
Mogą na nas wycisnąć łyż, gdzie wchodzą krole.
Czyż tylko berła same, czyż same wielkości
Dla swoich nieszczęść godne serc naszych litości,
A ludzie pospolici są w tym upodleni?¹⁴

Klasycy przywiązywali dużą wagę do jasności utworu literackiego i czystości jego języka, który otaczali szacunkiem i miłością. Dmochowski, parafrazując Boileau, uczył:

Jasność jest pierwszy przymiot. Już to źle oznacza,
Kiedy do zrozumienia potrzeba tłumacza¹⁵

A przechodząc do sprawy języka, sformułował jak gdyby hasła programowe, według których miarą wartości pisarza jest jego stosunek do języka ojczystego.

A nade wszystko szanuj mowę twą ojczystą.
Nie znać języka swego — hańbą oczywistą.
Co mi po tym, że wiersze swoje pięknie kształcisz,
Jeżeli łamiesz zgodę, jeżeli język gwałcisz?¹⁶

Oceniając wypowiedzi teoretyczne rzeczników polskiego klasycyzmu, należy uwzględnić nie tylko hasła programowe, ale trzeba pamiętać również o ich znaczeniu w konkretnej sytuacji kulturalnej, w której toczyła

¹² Borowy, *op. cit.*, s. 56.

¹³ W. Rzewuski, *O nauce wierszopiskiej*. W: *Tragedie i komedie*. Opracowała i wstępem poprzedziła J. Mayerowa. Warszawa 1962, s. 251.

¹⁴ Dmochowski, *op. cit.*, s. 84; zob. też przypis.

¹⁵ *Ibidem*, s. 29.

¹⁶ *Ibidem*, s. 30.

się walka z makaronizmami, z naleciałościami obcymi, z nadętą retoryką i napuszonym stylem. Z pojęciem klasycyzmu polskiego łączymy ideał prostoty i jasności, umiaru i porządku, użyteczności społecznej i normy estetycznej, przede wszystkim jednak wiążemy z nim troskę o czystość i piękno języka ojczystego oraz przekonanie, że literatura opierać się powinna na rozumie.

Charakterystycznym zjawiskiem kultury literackiej Oświecenia było zainteresowanie się Horacym i jego liryką.

Zaroiło się od przekładów z Horacego za Stanisława Augusta, podobnie jak we Francji. Popierał je sam król, na obiadach czwartkowych odczytywali swoje próby poeci rywalizując ze sobą, drukowano je potem w „Monitorze” i „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych”. Przy poparciu finansowym króla, a staraniem Naruszewicza wydano też wybór najlepszych przekładów dawniejszych i stanisławowskich, po kilka każdej ody, we wspaniałej szacie graficznej [...]: *Pieśni wszystkie Horacjusza przekładania różnych*, Warszawa 1773 [...]¹⁷.

Horacego tłumaczyli w XVIII w. znakomici poeci, jak Naruszewicz, Trembecki, Kniaźnin, Zabłocki, oraz inni, mniej znani, np. Koblański, Minasowicz, Korytyński. Z polskich poetów renesansowych cieszył się szczególnym autorytetem Jan Kochanowski. Jego to uczył piękną pochwałą Krasicki w *Podróży z Warszawy. Do Księcia Stanisława Poniatowskiego*, kończąc swój wiersz słowami:

W szczupłym siedlisku nad gmin się unosił,
A gdy mąż wieków bohaterzy głosił,
Czuł swoją wielkość, iż czasy potomne,
Ze czią przyjmując dzieła wiekopomne,

Tam go postawią, gdzie stawać zasłużył.
Los mu zawistny wieku nie przedłużył.
Dość żył dla sławy...¹⁸

O nim to czytamy w Bohomolcowej przedmowie do wydania dzieł poety, że „jego pisma prócz stylu bardzo pięknego zawierają w sobie skarb języka naszego”¹⁹. Jemu to poświęcił Dmochowski pamiętne słowa:

Szczęśliwe natchnienie
Oświeciło nas z czasem. W tym genjusz dzielny,
Jan Kochanowski, w rytmach swoich nieśmiertelny,
Całemu narodowi powieki otworzył,
Wydoskonalili rytmy, chociaż je sam stworzył.

¹⁷ J. Krókowski, wstęp do: Horacy, *Wybór poezji*. Wrocław 1967, s. XLIX—L. BN II, 25.

¹⁸ I. Krasicki, *Podróż z Warszawy. Do księcia Stanisława Poniatowskiego*. W: *Pisma wybrane*. Opracowali: Z. Goliński, M. Klimowicz, R. Wołoszyński pod redakcją T. Mikulskiego. T. 2. Warszawa 1954, s. 176.

¹⁹ F. Bohomolec, wstęp do: J. Kochanowski, *Rymy wszystkie w jedno zebrane*. Warszawa 1767.

On na słowiańskiej lutni nawiązawszy strony,
 Wydał dokładnie greckie i łacińskie tony,
 Zabrzmiął w arfy Dawida niezrównane głosy,
 Muzom sarmackim strojne pozaplatał kosy²⁰.

Gust klasyczny, którego przejawem był kult Horacego i uznanie dla Kochanowskiego, wyraził się także w zainteresowaniu literaturą francuską XVII i XVIII wieku. Wystarczy uświadomić sobie, jaką popularnością cieszyły się w dobie Oświecenia przekłady poetów francuskich. Jest tu La Fontaine i Boileau, Fénelon i J. B. Rousseau, Molière i Voltaire i wielu innych. Również i tragicy francuscy w. XVII, Corneille i Racine, dobrze byli znani w dobie Oświecenia. O Corneille'u, którego przerabiał i naśladował Stanisław Konarski, pisał Krasicki, „iż się zrównał i ledwo nie przeszedł najznakomitszych Grecji tragików”²¹. Racine zaś „godny następcą wielkiego poprzednika”, jak go określił Książę Biskup Warmiński, należał także do autorów znanych i tłumaczonych na język polski. Popularność zdobyły również tragedie Voltaire'a wystawiane w teatrze szkolnym w XVIII wieku. W dziedzinie sztuki komediowej wielki wpływ na polską twórczość dramatyczną wywarł Molière, którego utwory tłumaczono i przerabiano na polski oraz grywano na scenie dworskiej i publicznej. Tego, że wielki był udział sztuki dramatycznej francuskiej w kształtowaniu się polskiego repertuaru, dowodzi *Zbiór komedyj dramatów i tragedyj z najsławniejszych autorów francuskich tłumaczonych*, pod nazwą „Teatr Polski” publikowanych od 1775 w wydawnictwie Dufoura.

Jak wygląda klasycyzm w praktyce literackiej czasów Oświecenia? Za najwybitniejszych przedstawicieli stylu klasycznego uchodzą Krasicki i Trembecki. Cechy stylu klasycznego dostrzec można w odach Naruszewicza, w wierszach innych poetów, np. Zabłockiego i Jasińskiego, objawiają się one także w sztuce dramatycznej opartej na zasadach poetyki klasycznej. Juliusz Kleiner, rysując portret poetycki Krasickiego w perspektywie literatury antycznej, dowodzi, że „Ideal, któremu sam czuje się podobnym”, odnajduje Krasicki w dwu ludziach starożytnego Rzymu:

„jeden to Pomponiusz Attykus, co „przenosząc spokojność nad wszystkie ponęty ambicji, życie całe w szczęśliwej swobodzie przepędził, wszystkim miły, nikomu nie przykry, wielom pożyteczny”. Drugi, jeszcze bliższy pisarzowi stanisławowskiemu, to Lukullus, który „prawie pierwszy wprowadził do Rzymu kunsztu wyborne, nauki wyzwolone”, a zwątpiwszy o losach Rzeczypospolitej starał się... sam żyć jak najprzyjemniej i najszlachetniej”²².

²⁰ Dmochowski, *op. cit.*, s. 24.

²¹ I. Krasicki, *O rymotwórstwie i rymotwórcach*. W: *Dzieła*. T. 3. Lipsk 1923, s. 276.

²² J. Kleiner, *O Krasickim i o Fredrze. Dziesięć rozpraw*. Wrocław 1956, s. 9—10.

Jednakże największe pokrewieństwo widzi Kleiner między Krasickim i Horacym. Obu, zdaniem uczonego, łączy „artyzm dyskretny i świadomość pionierstwa w przyswajaniu kultury literackiej”, obu bliski jest ideał umiarkowania oraz stosunek do słowa, które traktują „jako produkt szlifującej pracy intelektualnej i jako element przejrzystych symetrycznych architektonicznych zgrupowań”²³. Klasycyzm Krasickiego wyraża się zatem zarówno w jego programie ideowym, w pochwalę umiaru i rozsądku, jak też w programie artystycznym, głoszącym ideę ładu, symetrii i harmonii w sztuce. Wiersze Krasickiego, jasne i proste w konstrukcji, odznaczają się zarazem wdziękiem i elegancją. W sztuce wersyfikacyjnej satyr, bajek, poematów, jak tego dowiedli badacze Krasickiego, objawia się wielki artyzm poety władającego po mistrzowsku rymem i rytmem. Kleiner zauważył przy tym, że „Zasada klasycyzmu francuskiego, zgodność budowy wersyfikacyjnej z logiczno-syntaktyczną jest dlań podstawą, ale nie prawidłem krępującym”²⁴.

Klasycyzm Trembeckiego występuje w innej nieco postaci niż w twórczości autora *Bajek i przypowieści*. Autor *Polanki* i *Powązek*, podobnie jak Krasicki, reprezentował nurt racjonalistyczny w poezji polskiej i podobnie jak twórca *Myszeidy* — położył ogromne zasługi na polu wydoskonalenia języka polskiego. Ale Trembecki, mistrz sztuki wersyfikacyjnej, szczególnie wartości wniósł do bajek i poematu opisowego. Wysoko ocenił wartość Trembeckiego jako poety Mickiewicz, wskazując na rolę, jaką odegrał w zachowaniu cech poezji narodowej. Kiedy „mowa polska poetycka charakter swój właściwy tracić zaczęła i postać przybierać obcą, francuską — pisał Mickiewicz — Trembecki zachował cechy złotego wieku poezji narodowej”²⁵. Piękno jego poezji objawia się w połączeniu obszernej, gruntownej erudycji ze smakiem ukształtowanym na wzorach klasyków polskich dawnych i klasyków starożytnych. Bogactwo języka, wierność wobec zasad poetyki, przedmiotowość utworów poetyckich, udział ornamentyki mitologicznej — wszystko to składa się na charakter klasycyzmu Trembeckiego.

Jedną z cech stylu klasycznego w XVIII w. jest jego retoryczny charakter. Towarzyszy temu porządek artystyczny oparty na ładzie kompozycyjnym i precyzja wersyfikacyjna płynąca z reguł wierszowania w XVIII-wiecznych poetykach. Dlatego też cechy stylu klasycznego znamionują listy poetyckie Krasickiego, ale charakteryzują również niektóre wiersze Jasińskiego, jak np. *Do narodu*, którego patos rewolucyjny

²³ *Ibidem*, s. 10.

²⁴ *Ibidem*, s. 18.

²⁵ A. Mickiewicz, *Objaśnienia do poematu opisowego „Zofiówka”*. Wstęp. W: *Dzieła*. Wydanie Narodowe. T. 5. Warszawa 1950, s. 198.

ujęty w karby dyscypliny wersyfikacyjnej przemawia szlachetną retoryką.

W badaniach nad literaturą Oświecenia historycy literatury odwołują się jeszcze do kategorii sentymentalizmu. Określają tym pojęciem niektóre zjawiska liryki XVIII-wiecznej i sztuki dramatycznej. Sentymentalizm w liryce dochodzi do głosu w poezji Karpińskiego, Książnika i Szymanowskiego, dramę sentymentalną natomiast reprezentują przede wszystkim przekłady różnego rodzaju „komedii poważnej” w stylu Merciera, jak też utwory oryginalne, np. *Czynsz* Karpińskiego²⁶.

W rozprawie Karpińskiego *O wymowie w prozie albo wierszu* można by widzieć wyraz programu sentymentalizmu polskiego, chociaż jeden ze współczesnych badaczy dowodzi:

Sentymentalizm Karpińskiego jest sprawą jego poezji, nie teorii. Jego stanowisko teoretyczne jest znacznie bliższe estetyce klasycyzmu niż twórczość poetycka²⁷.

Karpiński w odróżnieniu od innych teoretyków wymowy i poezji akcentuje znaczenie „czułości serca”, dowodząc, że stanowi ona jedno ze źródeł wymowy.

W rzeczy, o której mówić masz, szukaj strony dotkliwej, czym serce słuchających poruszyć możesz. Posłuż ci do tego zważenie tysiącznych okoliczności, które się rzeczy każdej trzymają. Na to obracaj całą moc twoją, niekoniecznie co przez pewny słów układ pięknym tylko, ale co czułym jest. Wejść pierwszej zawsze, ile możliwości, w serce twoje, radź go się i słuchaj, a dopiero co w nim zacząłeś, niech głowa i dowcip twój zakończy. Oto najmocniejsza sprężyna sztuki, która całe to koło wymowy naszej obraca [...]²⁸.

„Czułość serca” wysunięta jako jedno ze źródeł sztuki poetyckiej — rozstrzyga w konsekwencji o typie wrażliwości estetycznej, o doborze tematów i sposobie ich przedstawiania.

Niechaj nie umiejący, co to jest czułość serca, uczeń — poucza Karpiński — przestaje i rozmawia z tymi, którzy już ze swojej tkliwości serca dobrze są znani, a takim towarzystwem odwyknawszy dzikości, nabierze słodkiego nałogu czułości serca. Niech wprawia się słuchać albo stara się widzieć niewinnego w prześladowaniu, poczciwego w ubóstwie, zdatnego do wielkich rzeczy w pogardzie [...]. Niech często pogląda na kaleków w niedostatku, na chorych opuszczonych i niech w tej szkole uczy się być człowiekiem podobnym każdemu nieszczęśliwemu²⁹.

²⁶ Zob. Z. Libera, *Z problemów sentymentalizmu polskiego*. W zbiorze: *Z polskich studiów slawistycznych*. T. 2. Warszawa 1958.

²⁷ Pietraszko, op. cit., s. 400.

²⁸ F. Karpiński, *O wymowie w prozie albo wierszu*. W: *Dzieła*. T. 2. Kraków 1862, s. 770.

²⁹ *Ibidem*, s. 755.

Szkoła wrażliwości uczuciowej zalecana przez Karpińskiego odbić się musiała na wzorach smaku estetycznego. Wśród wzorów tych znajdują się już nie tylko autorzy greccy i rzymscy, ale Torquato Tasso jako autor *Jerozolimy wyzwolonej*, Milton — twórca *Raju utraconego*, Ariosto i jego *Orland szalony*, Young, Thomson i Gessner. Karpiński przestrzegał przed fałszywą erudycją i nadużywaniem mitologii w ornamentacji stylistycznej. Co do reguł tłumacz *Psalterza* okazał się rzecznikiem tendencji liberanych. Pouczał bowiem czytelników, że o wartości dzieła nie rozstrzyga wierność przepisom:

Chociaż Edward Young w *Nocach* swoich żadnej nie zachowujący reguły równie pójdzie do nieśmiertelności, jak i pilniejszy względem przepisów Wolter w *Henriadzie*; a z drugiej strony w tak wielu pismach swoich czułości żadnej nie mających, ale tylko najsurowiej przepisów trzymających się, zginie w niepamięci [...] ³⁰.

Zwrócił wreszcie Karpiński uwagę na rolę imaginacji, należy ją „zagrzać przez pogłądanie i rozważanie tej księgi, którą natura we wszystkich rzeczach stworzonych zawsze nam do czytania podaje” ³¹.

Estetyka sentymentalizmu w odróżnieniu od programu teoretyków klasycyzmu wysuwała na plan pierwszy wartość uczucia, odwoływała się do innych niż klasycy wzorów literackich, pomniejszała znaczenie przepisów w sztuce, natomiast akcentowała rolę imaginacji i fikcji.

Poeci sentymentalizmu polskiego wnieśli do poezji nowe tematy i nowe wartości. Lirykę nasycili motywami erotycznymi i religijnymi. Nawiazali do tradycji ludowej, wprowadzając tematy ludowe i elementy gwary ludowej. Pisali wiersze przepojone uczuciowością. Okazali wrażliwość na piękno przyrody, pogłębili refleksję filozoficzną i psychologiczną nad człowiekiem i jego losem. Jak wykazała Teresa Kostkiewiczowa, liryka sentymentalna odchodzi od retorycznego charakteru poezji klasyków, otrzymuje za to znamiona intymności i prywatności, podnosi walor pierwiastka emocjonalnego ³².

W dziedzinie dramatu sentymentalizm przejawiał się w tzw. komedii sentymentalnej. Wykaz repertuaru sceny warszawskiej z lat 1764—1794 zawiera przeszło 60 pozycji, które można zaliczyć do tzw. dramy mieszczańskiej. Nie są to wprawdzie rzeczy oryginalne, spotykamy tu głównie tłumaczenia i przeróbki obcych, przeważnie francuskich i niemieckich autorów ³³.

W wielu jednak wypadkach adaptacje te, zgodnie z zasadą sformu-

³⁰ *Ibidem*, s. 775.

³¹ *Ibidem*, s. 756.

³² T. Kostkiewiczowa, *Model liryki sentymentalnej w twórczości Franciszka Karpińskiego*. Wrocław 1964, s. 27, 116—130.

³³ Zob. *Drama mieszczańska*. Opracowała J. Pawłowiczowa. Warszawa 1955.

lowaną przez A. K. Czartoryskiego, nawiązywały do warunków polskich, jak np. *Zbieg w miłości ku rodzicom* Stephaniego w przekładzie bliżej nie znanego Bernarda. Drama sentymentalna wzbudzała uczucia sympatii dla ludzi biednych i skrzywdzonych przez los, okazywała współczucie i wyrozumiałość wobec ludzkich błędów, młodzieńczej lekkomyślności, uczyła szacunku wobec uczuć rodzinnych. Dramat sentymentalny, nawet ten, którego tematyka odbiega od stosunków polskich — kształtował wrażliwość uczuciową w duchu humanitaryzmu, przedstawiał konflikty życia rodzinnego, uczył miłości do człowieka, a co najważniejsze — kazał widzieć wartości duchowe w każdym, bez względu na stan i urodzenie.

W przeciwieństwie do sentymentalizmu zachodnioeuropejskiego literatura polska XVIII w. nie wydała powieści sentymentalnej, ale pewne jej rysy dostrzec możemy w *Pani Podczaszynie* Krajewskiego, który wiele zawdzięcza inspiracji autora *Nowej Heloizy*. Jeszcze wyraźniej występują one w prozie pamiętnikarskiej Franciszka Karpińskiego, porównywanej z twórczością Sterne'a i *Wyznaniaми* Rousseau. *Pamiętniki* Karpińskiego cechuje przewaga pierwiastka subiektywnego, szczerość, z jaką opisuje on przeżycia i sprawy osobiste. Znamiona stylu sentymentalnego dostrzegamy także w prozie publicystycznej, przede wszystkim w pismach Staszica, który fragmenty poświęcone sytuacji społecznej i materialnej chłopca nasycił pierwiastkiem emocjonalnym³⁴.

Powieść oświeceniowa, zapoczątkowana *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadkami*, a rozwinięta później przez Krajewskiego, Kossakowskiego, Jezierskiego, była gatunkiem literackim nie znanym poetyce klasycznej. Nie uwzględniał jej również Dmochowski w *Sztuce rymotwórczej*. Toteż rozważając problematykę powieści w kategoriach stylu literackiego, natrafiamy na poważne trudności. Wynikają one z tego, że powieść, którą spotykamy w polskiej literaturze XVIII-wiecznej, jest zjawiskiem nowym. Można by w niej widzieć przedłużenie tradycji epickiej, chociaż byłoby to uproszczeniem zagadnienia, można by również dostrzec związki z prozą pamiętnikarską i traktatami publicystycznymi, można by także zauważyć w tej czy innej powieści pierwiastek sentymentalny; z tym wszystkim niełatwo jest osadzić powieść w ramach określonego stylu. Nie oddaje go przecież kategoria realizmu, mimo iż niektóre fragmenty prozy powieściowej posiadają wartości poznawcze i odbijają życie polskie w jego różnorodnych przejawach. Zostawiamy tedy problem stylu powieści XVIII-wiecznej w Polsce na boku, sygnalizując jedynie złożoność zjawiska i potrzebę jego dokładniejszego rozważenia³⁵.

³⁴ Na rolę Staszica we frazie sentymentalnej zwrócił mi uwagę prof. Czesław Zgorzelski.

³⁵ Zob. Z. Libera, *Problemy polskiego Oświecenia. Kultura i styl*. Warszawa 1969, s. 289 n.

Barok, klasycyzm i sentymentalizm nie wyczerpują opisu wszystkich zjawisk literackich czasów stanisławowskich. Poza relikdami stylu barokowego, tendencjami klasycznymi i sentymentalnymi obserwuje się bowiem zjawiska, które nie mieszczą się w ramach wymienionych wyżej kategorii stylu. Istnieją poza tym utwory odrębne w swoim charakterze i kształcie literackim. Mamy tu przede wszystkim na myśli utwory przeznaczone dla rozrywki i zabawy oraz nacechowane humorem i lekkością, wyrosłe w atmosferze salonu i odznaczające się delikatnością i wdziękiem. Są to z natury swojej rzeczy drobne rozmiarami, dowcipne, pozbawione dydaktyki i moralizatorstwa. Ten rodzaj utworów historycy literatury widzą w niektórych wierszach Kniaźnina i Trembeckiego, dostrzegają go w bajkach i *Myszeidzie* Krasickiego, w „pełnych smaku i wdzięków” drobiazgach Naruszewicza, w *Fircyku w załotach* Zabłockiego i w wierszowanych-bilecikach A. Miera i S. K. Potockiego³⁶.

A gdyby szukać teoretycznego uzasadnienia dla tego rodzaju poezji, można by je chyba znaleźć w poglądach Józefa Szymanowskiego, który w rozprawie *List o guście, czyli smaku* dowodził, że ważnym przymiotem sztuki jest delikatność.

Bez czułości [...], bez delikatności trudno za tę mierną wystąpić dobroć, która cikliwości może nie sprawia, ale zadziwić pewno nie zdoła [...]³⁷.

Zjawiska, o jakich mowa, można by określić mianem rokoka literackiego. Pojęcie rokoka czy też stylu rokokowego znajduje zastosowanie głównie w charakterystyce malarstwa, architektury i rzeźby. W odniesieniu do literatury występuje ono w literaturze niemieckiej i angielskiej, ostatnio próbowano je wprowadzić do literatury francuskiej. W Polsce literatura salonu nie miała szczególnych warunków rozwoju, niemniej jednak objawiła się ona w postaci anakreontyków, żartobliwych epigramatów, a nawet dłuższych wierszy oddających atmosferę „miękkiego i swawolnego rokoka”.

Styl w literaturze doby Oświecenia nie jest zatem jednolity. Odróżniamy cztery różniące się między sobą tendencje stylowe, przy czym nie występują one w całkowitej od siebie izolacji. Podobnie jak w architekturze czasów stanisławowskich poszczególne style zachodzą na siebie, krzyżują się i objawiają w różnych powiązaniach, tak samo w literaturze

³⁶ Zob. J. W. Gomułicki, wstęp do: A. Naruszewicz, *Liryki wybrane*. Warszawa 1964, s. 14 n. — Libera, *Problemy polskiego Oświecenia*, s. 188. — E. Rabowicz, *Polskie rokoko literackie*. „Gdańskie Zeszyty Humanistyczne”. Prace Historycznoliterackie nr 2 (1969), s. 75—95.

³⁷ J. Szymanowski, *Wierszem i prozą pisma różne*. W zbiorze: *Pisma rozmaite współczesnych wierszem i prozą*. T. 1. Warszawa 1803, s. 147. Zob. też: Pietraszko, *op. cit.*, s. 383—386. — Platt, *op. cit.*, s. 152 n.

trudno mówić o stylu w jego czystej postaci. Przeciwnie. Literatura polskiego Oświecenia przedstawia materiał pod względem artystycznym złożony i wielopostaciowy, trudny często do opisania i określenia co do przynależności stylowej. Twórczość Franciszka Karpińskiego, która uchodzi za model liryki sentymentalnej, posiada również cechy właściwe poezji klasycznej. Twórczość poetycka Adama Naruszewicza znakomicie dokumentuje tezę o wzajemnym przenikaniu się stylów. Autor ód, satyr i sielanek stanowić może przykład poety, w którego utworach występują zarówno relikty baroku, cechy klasycyzmu horacjańskiego, upodobania sentymentalne i przejawy delikatnej poezji rokoka. Podobnie Stanisław Trembecki był wybitnym przedstawicielem klasycyzmu, chociaż — jak zauważył Juliusz Wiktor Gomulicki —

jedna strona jego talentu wyraźnie ciążyła ku barokowej bujności, w tak charakterystyczny sposób dającej o sobie znać w słownictwie przekładów z Lafontaine'a³⁸.

Różnorodność kształtu stylowego w literaturze, podobnie jak różnorodność stylu w sztuce i architekturze, płynie z bogactwa życia artystycznego w dobie Oświecenia. Odzwierciedla barwność życia literackiego, oddaje atmosferę kultury duchowej, której niepodobna było wyrazić w stylu jednolitym. Jest przy tym świadectwem kontaktów z kulturą artystyczną Zachodu.

Bogactwo treści domagało się zróżnicowania form artystycznego wyrazu. Dominują tendencje klasyczne i sentymentalne i one to stanowią o charakterze artystycznym epoki. Ale obraz literacki polskiego Oświecenia byłby niepełny i zubożony, gdyby się w nim nie dostrzegało innych jeszcze cech, które pozostawiły ślad na literaturze. Wprawdzie barok i rokoko nie określały głównego nurtu literatury Oświecenia, jednakże oddziaływały na nią i wywierały swój wpływ. Świadomość ich istnienia pozwala dokładniej i z większą precyzją wyjaśnić i opisać artystyczne walory literatury stanisławowskiej.

³⁸ J. W. Gomulicki, wstęp do: S. Trembecki, *Wiersze wybrane*. Warszawa 1965, s. 38.