

Halina Krukowska

*Katedra Badań Filologicznych „Wschód – Zachód”
Uniwersytet w Białymstoku*

W ŚWIETLE ŚRODZIEMNOMORZA. ESTETYKA KLASYCYZMU POLSKIEGO W POCZĄTKACH XIX WIEKU

Charakter teorii estetycznych klasycyzmu polskiego w początkach XIX wieku został określony przez długowieczny system przekonań filozoficznych, w którym centralną rolę odgrywało pojęcie natury¹. Historycy idei stwierdzają, że w kulturze europejskiej posiadało ono zawsze znacząco rozpiętość interpretacji². Pierwotnie jednak, na co zwraca uwagę w *Neoklasycyzmie* Hugh Honour, znaczyło „jedność” i „powszechność” i w tej postaci wprowadziła je epoka Oświecenia³. W jego myśli filozoficznej „współistniały” ostro niekiedy ze sobą kontrastujące, dwa równoważne, wpływowe stanowiska: racjonalistyczne i empiryczne. Wynikająca z tej sytuacji typowa dla Oświecenia dwoistość interpretacji natury w aspekcie racjonalistycznym i empirycznym była jednym z podstawowych dylematów epoki⁴. Należy zauważyć, że w schyłkowej fazie Oświecenia widoczne są próby przekraczania owej dwoistości w widzeniu natury. Proces ten ujawnił się nie tylko w filozofii, ale także w teoriach estetycznych klasycyzmu tego okresu. Zgodnie z sugestiami filozoficznymi ewoluowały one w kierunku pogodzenia stanowiska racjonalistycznego z empirycznym. Charakterystyczny z powyższego względu jest następujący postulat metodologiczny, wysunięty przez jednego z teoretyków sztuki tych czasów, Ludwika Osińskiego: „Wyobrażenia ogólne zwracać należy w każdym razie do szczególnych przedmiotów, które im dały początek. Inaczej nauka stać się mogła ciemnym zbiorem abstrakcji nie mających istotnej rzeczywistości”⁵.

¹ Tekst jest zmienioną, poprawioną wersją pracy.

² Por. A. O. Lovejoy, *Nature as Asthetic Norm*, [w:] *Essays in the History of Ideas*, Baltimore 1948; S. Morawski podaje (*Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, Warszawa 1961 w rozdziale: *O podstawowych zagadnieniach estetyki angielskiej XVIII w.*), że Lovejoy wyróżnił 37 znaczeń terminu *natura*. Natomiast Hugh Honour informuje (*Neoklasycyzm*, Warszawa 1972), że Lovejoy wskazał aż 60 jego znaczeń.

³ Por. H. Honour, *Neoklasycyzm*, przeł. W. Juszcak, Warszawa 1972, s. 121.

⁴ S. Pietraszko, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*, Wrocław 1966, s. 152.

⁵ L. Osiński, *O stylu*, [w:] *Dzieła Ludwika Osińskiego*, t. IV, Warszawa 1862, s. 9.

Jednakże w rozważaniach klasyków widać niekonsekwencję w przestrzeganiu owego postulat: co więcej – można stwierdzić, że nigdy nie potrafili oni pogodzić stanowiska racjonalistycznego z empirycznym. Ujawniło się to w istniejącej stale w ich teoriach dwoistości pojęcia natury, dwoistości przejawiającej się w naturalistycznym, uwzględniającym wąskie pojmowanie zasady prawdopodobieństwa, rozumieniu tego terminu albo skrajnym w stosunku do niego – rozumieniu idealizującym. Można podkreślić – chodzi tu o ocenę syntetyzującą – że racjonalistyczny idealizm, ugruntowany długowieczną tradycją, zdecydował o charakterze koncepcji estetycznych klasycyzmu polskiego z lat 1800–1822, choć oczywiście, co zasygnalizowano, przejawiały się w nich także tendencje empiryczne.

Zarówno Ludwik Osiński, jak i czołowy koryfeusz teorii estetycznych tego okresu, Euzebiusz Słowacki, interpretowali naturę w aspekcie racjonalistycznym, ujmując ją jako byt niezmienny i wieczny.⁶ Chociaż byli świadomi wieloznaczności tego terminu, natura oznaczała dla nich przede wszystkim „nieodmienne” prawa fizyczne i raz na zawsze ustalony porządek moralny. Zgodnie z takimi przeświadczeniami, rozum ludzki był tylko „czystą kartką”, na której natura rejestrowała swoje prawa. W pismach Euzebiusza Słowackiego często powraca myśl, że prawa rozumu są prawami natury. Jak wiadomo, założenia filozoficzne utożsamiające naturę i rozum legły u podstaw antropologii charakteryzującej się bierną koncepcją człowieka. Jego aktywność poznawcza ograniczała się do kontemplacji bytu takiego, jaki jest⁷. Wiek XVIII, jak stwierdzają historycy kultury i historycy idei, odkrywa już autonomię rozumu w stosunku do natury⁸, jednakże w estetyce klasycyzmu przedromantycznego zauważyć można tylko nikłe tego faktu odgłosy. Przedstawienie w sposób ogólny powyższego kontekstu filozoficzno-estetycznego wydaje się uzasadnione ze względu na to, że zasadniczym przedmiotem rozważań teoretyków klasycyzmu był stosunek poezji do natury.

Najogólniejsza formuła wyrażająca jego istotę brzmiała: poezja jest naśladowaniem natury. U Euzebiusza Słowackiego czytamy: „Dzieła nauk i sztuk pięknych są naśladowaniem dzieł natury (...). Natura jest materią, wzorem, podporą geniuszu”⁹. Podobne sądy głosił Ludwik Osiński: „Jedynie w dziełach przyrodzenia mieści się ten wzór nieomylny, do którego odnosząc dzieła sztuki o ich dobroci lub nietrafności sędzimy”¹⁰. Ponieważ jednak, najogólniej rzecz

⁶ Zob. E. Czaplejewicz, *Euzebiusz Słowacki na autostradzie czasu. (Szkic do portretu teoretyka i translatora)*, „Rocznik TL im. AM” 2005, R. 40, s. 33-53; P. Błaszczkiewicz, *Biografia Słowackiego i biografia Słowackiego*, „Ruch Literacki” 2011, z. 3; M. Karpluk, *O języku Euzebiusza Słowackiego. Rekonesans*, „Język Polski” 2009, z. 4-5.

⁷ Por. J. Lacroix, *Filozofia historii Kanta*, [w:] *Historia a tajemnica*, tłum. Z. Więckowski, Warszawa 1966.

⁸ Por. B. Baczko, *Rousseau. Samotność i wspólnota*, Warszawa 1964.

⁹ E. Słowacki, *Teoria smaku w działach sztuk pięknych*, [w:] *Euzebiusza Słowackiego dzieła z pozostałych rękopisów ogłoszone*, t. 1, Wilno 1824–1826, s. 22.

¹⁰ L. Osiński, *O stylu*, s. 9.

biorąc, wszystkie formy działalności ludzkiej były wtedy naśladowaniem natury, usiłowano uchwycić odrębność i swoistość poezji, podkreślając, że istota jej nie tkwi w prostym, bezpośrednim jej imitowaniu. Słowacki zaznaczał, że „geniusz nie może być prostym kopistą natury”, gdyż z jednej strony jest ona w swoich szczegółowych przejawach tak doskonała, że „zawodzi wszelkie usiłowania dowcipu”¹¹, czyli że działanie człowieka nie może nigdy osiągnąć tego stopnia doskonałości, a z drugiej strony – w naturze są „obrażające wady”. Z powyższych przyczyn poezja w naśladowaniu nie powinna dążyć do ścisłej prawdy wąsko rozumianego naturalizmu, ale przestrzegać zasady prawdopodobieństwa, to znaczy, według Słowackiego, naśladować naturę w jej „sposobach powszechnych”¹².

Należy podkreślić, że klasycy wiele uwagi poświęcali uchwyceniu różnicy między naśladowaniem a kopiowaniem. Ich zdaniem, sztuka nie jest rezultatem kopiowania, prowadzącego do wytworów pospolitych i brzydkich. Powstaje ona w wyniku naśladowania, które wyzwala w artyście siły kreacyjne i wyższe zdolności twórcze. Tylko wtedy może on dojść do objęcia idei natury, wznieść się od różnorodności do panującej nad wszystkim jedności, od widzialnego zjawiska do niewidzialnej jego istoty przejawiającej się wprawdzie w poszczególnych przedmiotach, ale nigdy w całej doskonałości, co dane jest tylko w wyobraźni. Wszelkie odchylenie od tak pojętej natury miało prowadzić, jak sądzili klasycy, do deformacji, afektacji i manieryzmu¹³. To, co „zgodne z naturą”, było rezultatem wyobrażeń o naturze idealnej, doskonałej, „wyselekcjonowanej”. Jak z tego wynika, prawdopodobieństwo, o jakim mówił Słowacki, oznaczało prawdę idealną¹⁴.

W estetyce klasyków z zasadą naśladowania natury koresponduje tzw. pojęcie wzoru idealnego. W pismach Słowackiego nie tak rzadko pojawia się myśl, że w świecie zwyczajnym wszystko podlega przypadkowi, a w zdarzeniach „szczególnych” widzimy tylko pojedyncze sceny wielkiego dramatu natury. Z tego względu imaginacja i geniusz powinny złączyć je, powiązać, w „jednej całości wystawić”, a nie zdołają tego dokonać bez podniesienia się do wyobrażeń idealnej doskonałości¹⁵. Jego zdaniem, prawdziwa idealność, będąca źródłem „wszelkiej piękności”, z rzeczywistym stanem nie ma nic wspólnego. Hugh Honour podaje, że zasada idealizowania natury w sztuce „przez racjonalny proces wyboru i łączenie najdoskonalszych jej części bierze początek ze starożytności samej – od Sokratesa (w *Memorabiliach* Ksenofonta), od Pliniusza i ze sławnej relacji Cyserona o tym, jak Zeuksis malował Helenę, łącząc

¹¹ E. Słowacki, *Teoria smaku...*, s. 25.

¹² Tamże, s. 55.

¹³ Por. H. Honour, *Neoklasycyzm*, dz. cyt. Zob. też: Ł. Zabiński, *Meandry antyromantyczności. Kajetan Koźmian i romantycy polscy*, Kraków 2015.

¹⁴ Por. S. Pietraszko, *O pojmowaniu poezji w Polsce w okresie Oświecenia*, „Przegląd Humanistyczny” 1963, nr 1; P. Żbikowski, *Klasycyzm postanisławowski. Zarys problematyki*, Warszawa 1999.

¹⁵ Por. E. Słowacki, *Teoria smaku...*, dz. cyt.

najdoskonalsze cechy pięciu różnych modelek”. Nieco naiwna, stwierdza dalej Honour, wersja tego procesu powtarzana była w nieskończoność, a ta idealna koncepcja sztuki powtarza się w całej teorii klasycznej, począwszy od Albertiego, wraca szczególnie w XVIII stuleciu u Belloriego („Idea, pochodząc z natury, przewyższa naturę i staje się początkiem sztuki”, 1664) i w połowie XVIII wieku, u Batteaux wraz z ideą „la belle nature”¹⁶, co konsultowali polscy zwolennicy tego stylu.

Z koncepcją idealizowania w sztuce natury pozostaje w ścisłym związku przeświadczenie klasyków o istnieniu obiektywnego, niezmiennego ideału piękna. Euzebiusz Słowacki sądził nawet, że właśnie zadaniem estetyki jest znalezienie takiego jedyne, „nieodmiennego wzoru piękności”. I choć czasami myślał kategoriami historycznymi, bo przecież pisał: „tyle jest różnic w sposobie myślenia i czucia, tylu odmianom smak od wieku do wieku, od narodu do narodu podpada, taki wielki do niego mają wpływ stopień cywilizacji, obyczaje i samo położenie...”¹⁷ – to jednak nie przypuszczał, aby piękno podlegało prawu zmienności.

Przystępując do scharakteryzowania istoty piękna w ujęciu klasyków, należy odwołać się do ogólniejszej wizji świata, która legła u jego genezy. Od czasów Renesansu sądzono, że między podmiotem a przedmiotem zachodzą stałe, uchwytnie relacje. Ruch zatem pojmowano tylko jako zmianę miejsca. O wrażeniu przestrzeni decydował punkt widzenia nieruchomego człowieka. Aby więc „odczuć przestrzeń w rozumieniu renesansowym, trzeba sobie koniecznie wyobrazić istotę ludzką patrzącą na świat, w przeciwnym razie ta przestrzeń pozbawiona byłaby kształtu i uporządkowania”. Przedmiot ujmowano więc również jako stabilny, nieruchomy. Żelaznym prawem tej wizji rzeczywistości była równowaga. Świat więc wyobrażano jako skończoną, zamkniętą całość, nadrzędną w stosunku do poszczególnych części. W estetyce ugruntowanej na takich przekonaniach „piękna kompozycja polegała więc na równowadze pełni i próżni, plam ciemnych i jasnych, linii prostych, łamanych i krzywych (...). Wszystko wspierało się na ścisłej kompozycji wartości różnorodnych pod względem uczuciowym, lecz dających się sprowadzić do wymiernej jedności”¹⁸.

Zaprezentowana szkicowo wizja świata określa, najogólniej mówiąc, również charakter poglądów estetycznych klasycyzmu z lat 1800–1822. Euzebiusz Słowacki zastanawiając się nad warunkami piękna, stwierdzał, że pierwszym i istotnym „przymiotem” pięknej rzeczy jest całość, ponieważ, w przeciwnym wypadku, nie potrafilibyśmy osądzić, czym dana rzecz jest lub czym być powinna. O całości decydują według niego: połączenie części, z którego wynika

¹⁶ H. Honour, *Neoklasycyzm*, s. 129. Por. D. Ratajczakowa, *Wstęp*, [do:] *Polska tragedia neoklasycystyczna*, opr. D. Ratajczakowa, Wrocław 1989.

¹⁷ E. Słowacki, *Teoria smaku...*, s. 40.

¹⁸ Referuję za P. Francastel, *Sztuka a technika w XIX i XX w.*, przeł. M. i S. Jarociński, Warszawa 1966; cytaty pochodzą ze s. 332-335.

jedność, oraz „zupełne ograniczenie”, wskazujące, czym rzecz jest sama przez się, a nie jako konieczna część innej całości. W utworze poetyckim „zależy na takim ułożeniu poematu, aby czytelnik mógł rozróżnić początek, środek i koniec – czyli istotne części każdego dzieła, bez których nie może być ono całością”¹⁹. Przedmiot, aby spełniał „warunki piękności”, musi też posiadać jedność, a to dlatego, motywuje Słowacki, iż jest daną człowiekowi od natury formą myśli, formą ujęcia tego wszystkiego, co podpada pod nasze zmysły. Ludwik Osiński pisał więc: „Wiele pisarzy nie przestrzegając prawa jedności akcji zepsuło poematy. Od bajki aż do wzniosłej epopei zachowanie tego przepisu koniecznym się staje. Dwie akcje w poemacie pozostawiają czytelnika w przykryj niepewności”²⁰. Następny warunek piękna będzie spełniony, jeżeli dzieło bez wielkiej trudności i wyraźnie może zostać „obojęte”. Chodzi tu po prostu o odpowiedniość między przedmiotem a jego idealnym wzorem w umyśle.

Takie stanowisko prowadziło do wykluczenia ze świata poetyckiego zaskoczenia, nowości, inności układu. Ważne pozostawały tylko: konstrukcja, ład, analogia, kontrasty, zgodność, porządek, hierarchia. Jest to więc koncepcja poezji niezyniaca z czytelnika współtwórcy, jak to mamy w estetyce romantycznej. Euzebiusz Słowacki kilkakrotnie nadmieniał, że „czujemy wstręt do rzeczy, której uwaga nas morduje, nie czyniąc nam nadziei rychłego jej poznania”²¹. Podobne sądy formułował Ludwik Osiński, ale z tą różnicą, że są one już wyraźnie skierowane pod adresem sztuki romantycznej²².

Teoretycy tego okresu za jeden warunków piękna uważali także r o z m a i t o ś ć. Euzebiusz Słowacki twierdził: jeżeli w utworze poetyckim znajduje się mnóstwo rzeczy do siebie podobnych, to wywołują one znudzenie czytelnika, gdyż „jednokształtność, gdybyśmy na nią z musu wystawieni byli, stałaby się dla nas trudną do zniesienia męczarnią”²³. Dzieło poezji może się czytelnikowi podobać tylko przez różnaitość swoich części. Oczywiście należy pamiętać, że chodzi tu o ich różnaitość w ramach jedności i o odpowiednie uporządkowanie. Dla Słowackiego „prawidło”, które wskazuje, w jakim porządku muszą pozostawać części dzieła poetyckiego, ugruntowane jest „na rozsądku i naturze rzeczy”. Postuluje on: „dzieła sztuk pięknych części swoje tak uszykowane mieć powinny, aby stąd wynikała ich największa estetyczna siła”²⁴. Podkreślamy, że

¹⁹ E. Słowacki, *Teoria smaku...*, s. 57.

²⁰ L. Osiński, *Epopeja. Iliada Homera*, dz. cyt. t. II, s. 14.

²¹ E. Słowacki, *Teoria smaku...*, s. 57-58.

²² Por. P. Żbikowski, *W pierwszych latach narodowej niewoli: schyłek polskiego oświecenia i zwiastuny romantyzmu*, Wrocław 2007; *Na przełomie Oświecenia i Romantyzmu: o sytuacji w literaturze polskiej lat 1793–1830*, pod red. P. Żbikowskiego, Rzeszów 1999; *Między rozpaczą i nadzieją: antologia poezji porzobiorowej lat 1793–1806*, wstęp napisał P. Żbikowski, zebrał i oprac. M. Nalepa, Kraków 2006.

²³ Tamże, s. 59.

²⁴ Tamże, s. 59.

taki efekt estetyczny mógł być osiągnięty tylko wtedy, gdy różnorodność części utworu podporządkowana zostanie zasadzie jedności i całości.

Proporcja i symetria to przymioty piękna, do których klasycy przywiązywali szczególną wagę. Stwierdzali oni, że natura „w utworzeniu najpiękniejszych swoich płodów postępuje podług praw symetrii”²⁵. Dzięki niej możemy łatwiej „objąć rzecz” oraz doznać przyjemnego wyobrażenia harmonii, spoczynku i trwałości. Symetria decyduje o tym, że „wszelka niesforność” razi tylko dobry smak²⁶. Na dowód, jak ogromną wagę przywiązywano w tym czasie do symetrii, proporcji, ładu, przytoczmy wypowiedź Jana Śniadeckiego: „Żaden poeta w nas tego nie wmówi, żeby było milej przechodzić się po ziemi cierniami, ostem i grubym chwastem zarosłej, napełnionej gadem i wilgocią niż po ogrodzie puławskim”²⁷, w czym można dostrzec złośliwą aluzję skierowaną w stronę romantyków.

Przedstawione powyżej rozważania o głównych pojęciach wyznaczających zakras etyki klasycyzmu przedromantycznego uzupełnijmy uwagami o wyobraźni, geniuszu i celach poezji. Dla Euzebiusza Słowackiego wyobraźnia posiada w sztuce zasadnicze znaczenie, ponieważ jego zdaniem bez tej, „władzy umysłu” poeci, nawet najsurowiej zachowujący „wszelkie prawa”, nie zdołaliby stworzyć nic pięknego, co by czytelnika pozostawiało „w przyjemnym omamieniu”. Wyobraźnia w koncepcjach Słowackiego podniesiona jest do tak wysokiej rangi, że nazywa ją duszą i życiem poezji. Wymienia on dwa sposoby działania wyobraźni. Pierwsze – polega tylko na żywym i dokładnym przedstawieniu przedmiotów zmysłowych oraz umiejętnym ich połączeniu lub rozdzieleniu. Drugi rodzaj wyobraźni, o „wiele szacowniejszy”, jest „duchem wiecznym”, który „rozdymał Homera i Pindara piersi”²⁸. Podziw dla wyobraźni nie oznaczał jednak u klasyków lekceważenia reguł sztuki, jak to było w romantyzmie. Oto jakie sądy w ich estetyce dominują: „Nie sądzmy (...), iż ten zapal potrzebny poecie jest ślepym i błędnym uniesieniem myśli, bujnym lotem imigracji bez przewodnika i granic. Rozwaga i rozsądek wodze trzymać powinny”²⁹.

W koncepcjach estetycznych analizowanego okresu poza pojęciem wyobraźni dużą rolę odgrywało drugie pojęcie – geniuszu. Nie jest to jednak ich rys charakterystyczny, ponieważ już we wcześniejszych poetykach racjonalistycznych geniusz był przedmiotem rozważań wielu teoretyków. W ramach koncepcji Słowackiego geniusz to „wsparte rozwagą i rozsądkiem imaginacja z czułością”, która zdolna jest wnieść duszę do stanu entuzjazmu, to szczególna łatwość kierowania wszystkimi jej władzami, to „obszerność rozumu i rzad-

²⁵ Tamże, s. 61.

²⁶ Por. L. Osiński, *O stylu*, s. 9.

²⁷ J. Śniadecki, *O pismach klasycznych i romantycznych*, [w:] *Polska krytyka literacka (1800–1918). Materiały*, red. J. Z. Jakubowski, tom opr. J. Krzyżanowski, Z. Libera, E. Warzenia, Warszawa 1959, t. I, s. 155.

²⁸ E. Słowacki, *Teoria smaku...*, s. 15.

²⁹ Tamże.

ka dzielność umysłu”: Słowacki, podobnie jak angielski estetyk Shaftesbury, pisze o entuzjazmie, a także o tym, że „geniusz nie trzyma się przykładu i wzoru, drogi jego i sposoby są nowe i nadzwyczajne, zgaduje tajemnice natury, dosięga prawd najwyższych”³⁰. Niewątpliwie takie rozumienie zbliża się do pojmowania geniuszu w epoce romantycznej. Jednak ważniejsze akcenty w doktrynie Słowackiego spoczywają na sądach o następującej treści: „bo najbujniejszy geniusz i najbujniejsza imaginacja nie są zdolne wymyśleć innego porządku rzeczy nad porządek przyrodzony (...). Wolno jest poecie unosić się w zamyśleniach swoich (...), ale nie wolno gwałcić praw natury, które są razem prawami rozumu”. Należy zauważyć, że geniusz i wyobrażenia to – dwa czynniki powoli prowadzące do destrukcji racjonalistycznej doktryny klasycyzmu, do zarysowania się w jej łonie sprzeczności.

Słowacki zaznaczał, że geniusz i „imaginacja” w naśladowaniu powinny być kierowane przez *s m a k*, by zmyślenia poetyckie nie odbiegały od wzorów istniejących w naturze, aby nie uchybiały zasadzie prawdopodobieństwa. Smak, według niego, to nic „nic innego nie jest jak tylko rozsądek żywy, pojęcie prędkie i mocne, które uprzedza rozważę, zachwyca nas rozkoszą na widok piękności lub napętnia obrzydzeniem i wznieca wstręt, gdy rzecz nikczemna i szpetna oczom się naszym przedstawia”. Słowacki podaje nawet szereg ilustracji z dzieł poetyckich tych autorów, którzy nie zawsze postrzegali zasad dobrego smaku: „Gdy Homer w swojej *Odysei* prawi baśnie niezgodne ze szlachetnością wiersza bohaterskiego, gdy w worki zamyka wiatr (...), gdy w żebrackie szaty przybrawszy Ulissesa, stawia go i zbyt długo trzyma u drzwi własnego domu, gdzie przedmiot pogardy w ostatnim upodleniu walczy z drugimi żebrakami o ostatki zbywającego ze stołu pokarmu (...), gdy Milton olbrzymich swoich aniołów w karły przekształca – są to błędy i zboczenia, w które wpadli wielcy ci ludzie, gdy smak przestał być na chwilę przewodnikiem ich geniuszu i imaginacji”³¹.

Ludwik Osiński również podporządkowuje geniusz smakowi, twierdząc, że choć podziwiamy Szekspira „w oddaniu charakterów, uczuć, namiętności”, to musimy jednak przyznać, że „obrażał” on dobry smak, gdy w tym samym dramacie zestawiał, łamiące zasadę jedności czasu, zdarzenia bez szyku i związku oraz podobieństwa do prawdy, gdy „w dzikim sposobie tragiczność z komicznością pomieszał”³². Osiński twierdził nawet, że są poeci posiadający więcej geniuszu niż smaku i z tego względu obok Szekspira wymienił Homera i Corneille’a, zaznaczając jednocześnie, że w działach ich są miejsca nie do zaaprobowania przez dobry smak i krytykę. W doktrynie polskiego klasycyzmu w fazie przedromantycznej jednak zdarzają się sądy nie tylko traktujące smak jako władzę intelektualną, ale – i intuicyjną, emocjonalną, zdolną uchwycić – niewytłumaczalne w sposób racjonalny – piękno sztuki. Takie pojęcie smaku otwiera

³⁰ Tamże, cyt. następne z tej samej rozprawy.

³¹ Tamże, s. 45-46.

³² L. Osiński, *O stylu*, s. 15. Por. A. Cetera, *Smak morwy. U źródeł recepcji przekładów Szekspira w Polsce*, Warszawa 2009.

przecież drogę romantycznemu przekonaniu o intuicyjnym czy emocjonalnym odbiorze dzieł poetyckich.

O sprzecznościach w łonie doktryny klasycystycznej świadczy także niejednoznaczność w rozumieniu celów i zadań poezji. Wiele się w niej mówi o celach estetycznych, sprawianiu rozkoszy i przyjemności czytającym, a nawet częste są twierdzenia, że celem jej jest piękno. Jednak dominują przekonania o koniecznym związku poezji z etyką. Słowacki, tak jak poprzedni teoretycy Oświecenia, akcenty kładzie na jej zadania dydaktyczne: „Poezja nie może poprzestać na piękności powierzchownych kształtów, ale wznosić się musi do wyższego jej stopnia i nadawać myślom i obrazom swoim cel moralny”³³. Choć nie utożsamiał on piękna z dobrem, to jednocześnie nie do pomyslenia jest w jego teorii ich rozdzielenie. Wystarczy zacytować jedno z wielu twierdzeń tego rodzaju: „Poemat (...) może mieć wszystkie piękności zalety, akcja jego będzie miała jedność, całość, rozmaitość, składające go części będą miały potrzebne proporcje, nie będzie mu zbywało na harmonii i żywych kolorach, może jednak zawierać tylko zdania fałszywe, dążące do zepsucia obyczajów, zburzenia spokojności i zamieszania towarzyskiego porządku”³⁴.

Choć w estetyce klasycyzmu polskiego w początkach XIX wieku dominują tendencje racjonalistyczne, to jednak, szczególnie w partiach poetyk poświęconych stosunkowi do odbiorcy, dają się zauważyć wyraźne przejawy oddziaływania sentymentalizmu. Nawet możemy mówić o stałym dążeniu teoretyków do zniwelowania antynomii istniejących pomiędzy tymi tendencjami. Słowacki i Osiniński nigdy nie zapominają o podkreśleniu, że dzieło sztuki powinno przede wszystkim wzruszać czytelnika, „pograżać jego serce w słodkim stanie dobroci”. Należy zaznaczyć, że w klasycystycznej poetyce, choć „wzruszenie” było niejako kierowane „rozważą i rozsądkiem”, to jednocześnie w jakimś stopniu zbliżało poezję do konkretności, do życia, sprowadzało ją z rejonów abstrakcyjnej, intelektualnej ogólności. Interesujące spostrzeżenia na ten temat zawiera praca Teresy Kostkiewiczowej *Model liryki sentymentalnej w twórczości Franciszka Karpińskiego*³⁵.

Zaprezentowane w najogólniejszym zarysie filozoficzne i estetyczne przeświadczenia klasyków określiły preferowaną przez nich koncepcję języka poetyckiego i stylu. Aleksandra Krupianka, zastanawiając się nad normami, które zdeterminowały charakter stylu klasycystycznego, stwierdza, że „zestawienie poglądów takich pisarzy jak Euzebiusz Słowacki, Kazimierz Brodziński, a nawet Ludwik Osiniński, z teoretycznymi założeniami stylistycznymi w Oświeceniu wykazuje, że postulaty wygłaszane w obu okresach nie różnią się między sobą w bardzo istotny sposób (...). Szukanie więc uzasadnienia dla wprowadzonych zmian tekstowych w teoretycznych wypowiedziach pierwszej ćwierci XIX wie-

³³ E. Słowacki, *O poezji w ogólności*, s. 60.

³⁴ E. Słowacki, *Teoria smaku...*, s. 62.

³⁵ T. Kostkiewiczowa, *Model liryki sentymentalnej w twórczości Franciszka Karpińskiego*, Warszawa 1964.

ku musi się odbywać z dużą ostrożnością. Należy sumiennie oddzielić postulatory, które były tylko mechanicznym powtórzeniem założeń poprzedniej epoki od tych, które wyrosły na nowym gruncie³⁶. Autorka podaje, że spośród najczęściej zalecanych przez teoretyków zasad stylistycznych najbardziej eksponowane są trzy: zasada godności, jasności i harmonii.

Omówmy najpierw istotę zasady godności. U jej genezy tkwiło przekonanie klasyków, że poezja powinna posiadać zawsze ton uroczystry i wyniosły, a więc zawierać myśli wielkie i niepospolite. Stąd i język poetycki musiał być wspaniały, daleki od wszelkiej gminności. Euzebiusz Słowacki pisał: „Nie tylko wyrazy mogą być niewłaściwie użyte, ale bywają jeszcze podłe i łahe. Niektóre z nich uchodzą w powie potocznej, w życiu pospolitym, ale w pismach, których pewna wyniosłość i szlachetność cechą być powinna obrażają smak prawy (...)”³⁷. Innym razem znów wyrażał sąd, że kiedy poeta pragnie przedstawić sprawy zwyczajne, choćby pracę człowieka, to powinien uszlachetniać takie wyrazy sposobem wyrażenia, a rzeczom najpospolitszym nadawać godność. Jak wielką wagę przywiązywał Słowacki do postulatu godności, świadczy jego twierdzenie, że jeden wyraz podły może zszpecić myśl i miejsce najpiękniejsze. Ludwik Osiński zaznaczał także, że wysokości rzeczy „od wysłowienia” oddzielać nie należy. Podobne sądy znajdujemy w wypowiedziach Kazimierza Brodzińskiego, który wykazywał, że przeciwko postulatowi godności „(...) w szczególności grzeszą (...): 1) wszelkie wyrazy obrażające smak, obyczajność i wychowanie; 2) wyrazy, które przykre pomysły w sposób zbyt ostry i nagi wydają (...); 3) wyrazy, których stan oświeceniowy inaczej od pospólstwa używa lub ich zupełnie unika: np. policzek, łaźać, gęba, łapać, gadać”³⁸. Również składnia poetycka, zdaniem klasyków przedromantycznych, powinna być podporządkowana wyżej wymienionym zasadom. Euzebiusz Słowacki sądził, że jeżeli „opowiadanie wymaga godności, powagi (...), styl periodyczny najprzyzwoitsze ma miejsce”³⁹. Ludwik Osiński postulował nawet, aby poeci w takich wypadkach pamiętali o odpowiednim przedłużaniu okresu, gdyż w ten sposób uzyskają pożądaną „górność” stylu.

Zasadnicze znaczenie dla godności języka posiadało przede wszystkim to, w jakim gatunku miał być on użyty. Podział poezji na gatunki, odziedziczony z tradycji antycznej, a w XVIII wieku jakby na nowo ugruntowany, w poetyce klasycyzmu jest ściśle, z rygorystyczną doskonałością, przestrzegany. W tym fakcie ujawnia się racjonalistyczny aprioryzm tej doktryny, przekonanie o istnieniu realnym pojęć ogólnych, uniwersalnych. I choć, jak wykazywano już, empiryczne przesłanki przeczyły owym arbitralnym konstrukcjom racionali-

³⁶ A. Krupianka, *Normy stylistyczne polskiego klasycyzmu w świetle wariantów edytorских poezji S. Tembeckiego i F. K. Dmochowskiego*, [w:] *Z teorii historii literatury. Prace poświęcone V Międzynarodowemu Kongresowi Słowistów w Sofii*, pod red. K. Budzyka, Wrocław 1963.

³⁷ E. Słowacki, *O sztuce dobrego pisania w języku polskim*, dz. cyt., t. II, s. 272.

³⁸ K. Brodziński, *Pisma*, t. I, Poznań 1873, s. 164.

³⁹ E. Słowacki, *O sztuce dobrego pisania, czyli stylu*, s. 248.

stycznym, nie zdołały jednak na tyle nimi zachwiać, aby zostały one zakwestionowane. Euzebiusz Słowacki zgodnie z wyżej zaprezentowanymi przekonaniem pisał: „Systematyczny podział poezji na różne jej rodzaje (...) byłby próżnym i niepodobnym do wykonania zamiarem, gdyby z natury rzeczy samych nie wynikały pewne początkowe kształty”⁴⁰.

Pierre Guiraud w *Zarysie wersyfikacji francuskiej* stwierdził, że „zbudowana na retoryce starożytnych doktryna klasycystyczna opiera się na pojęciu gatunków” – każdej sytuacji odpowiada temat, któremu odpowiada szczególna forma. Podał także, że klasycy „zdefiniują gatunki przez ich styl, to jest przez właściwy im język”⁴¹. A zatem podstawową normą poetyki klasycystycznej jest powiązanie stylu z gatunkiem. Ponieważ epopeja była uważana za najważniejszy i najprzedniejszy twór poezji, a więc z jej natury wpływał niejako styl godny i wzniosły. Selekcję wyrazów, zwrotów, konstrukcji syntaktycznych przeprowadza się nie tylko w stosunku do języka potocznego, ale uzależnia się ją przede wszystkim od gatunku. Aleksandra Krupianka zauważyła, że jest to jedna z zasadniczych tendencji stylistycznych tego okresu.

Rygorystycznie przestrzeganiem przez klasyków był postulat jasności. Sądzieli oni, że prawem w tym względzie jest pójście za tym, co czas i zwyczaj powszechny zatwierdzają. Euzebiusz Słowacki konstatował, że jasność powinna być pierwszą zaletą stylu. Dla Osińskiego jest ona ważniejszym przymiotem stylu niż piękność, tak ważnym, iż przyznawał, że gdyby przyszło mu wybierać między nimi, na pewno „dałby pierwszeństwo jasności”. Bez niej to postulat ściśle powiązany nie tylko z dydaktycznymi celami poezji, ale i z przekonaniem, że czytelnik powinien biernie percypować dzieło poetyckie, czyli swój kontakt ograniczyć z nim tylko do potwierdzania zgodności konstrukcji świata poetyckiego z apriorycznymi, raz na zawsze ustalonymi regułami. I tu ponownie dochodzimy do ujawnienia zależności stylu od kategorii gatunku. Wymienieni teoretycy niejednokrotnie podkreślali, że czytelnik przywiązuje się do takiego autora, który zaoszczędza mu pracy przy obcowaniu z jego dziełami w ten sposób, że przedstawia przedmiot zgodnie ze znanymi mu zasadami.

Z postulatem jasności pozostawały w bliskim związku zalecenia klasyków dotyczące nowości. Chociaż i Słowacki, i Osiński ustosunkowali się przychylnie do poetów, respektujących tę kategorię estetyczną, to jednak podawali jednocześnie szereg rad, mających zapobiec popadnięciu ich „w obłąkanie się”. Osiński twierdził, że czystość stylu unika raczej nowości, która, według niego, staje się często źródłem skażenia, ciemnoty, przesady, dzikości. Słowacki zaś, powołując się na Kwintyliana, sądził, że ciemność stylu najczęściej wynika z nagannego założenia okresów, z nieporządnego „uszykowania myśli”.

⁴⁰ E. Słowacki, *O poezji w ogólności*, s. 63.

⁴¹ P. Guiraud, *Zarys wersyfikacji francuskiej*, [w:] *Poetyka. Zarys encyklopedyczny*, Dział 3, *Wersyfikacja*, T. 8, *Metryki obcojęzyczne*, Cz. 2, z. 3, pod red. M. Dłuskiej, red. naczelny M. R. Mayenowa, Wrocław 1961, s. 38-39.

Postulat jasności dotyczył kompozycji, a szczególnie składni. Kodyfikatory poetyk tego okresu bardzo niechętnie patrzyli na niespodziewane zwroty akcji w dziele, natomiast zalecali i aprobowali „ciągłość osnowy”, harmonijny związek wyobrażeń, „kolejne rozwijanie przedmiotu, ruch jednostajny, postęp pewny”. Jeżeli chodzi o składnię, to postulat jasności narzucał jej przede wszystkim konstrukcje hipotaktyczne. Podstawową jednostką języka poetyckiego był okres. Według Słowackiego, „(...) jest to pewny oddział mowy, w którym mieści się sąd zupełny”⁴². Teoretycy klasycystyczni ogromną wagę przykładali do organizacji okresu w jedną całość, do wyraźnego zhierarchizowania w nim zdań, które powinny ściśle łączyć się za pomocą spójników upodrzędniających. Okres, według nich, powinien zawierać jedno założenie przyzwoicie rozwinięte i skończone. Nie będzie on posiadał pożądanej jedności, jeżeli znajdą się w nim zdania cząstkowe lub nawiasowe albo gdy zamyka w sobie dwa lub więcej członów, które by w osobnych okresach pomieścić można, które połączone słabym albo dowolnym węzłem. Słowacki i Osiński często podkreślali, że wielość zdań nawiasowych zaciemnia mowę i sprzeciwia się precyzji okresów, czyniąc styl „przewlekłym” do tego stopnia, że dziwimy się, czemu nas autor krętą prowadził ścieżką tam, gdzie prostą drogą trafić najwygodniej można było.

Wystrzegać się należy, zaznaczał Słowacki, przedłużania zbytecznego okresów „osobliwie przez uboczne i nawiasowe zdania” oraz pamiętać, że zdania, pozostające ze sobą w bezpośrednim związku logicznym, należy umieszczać tuż przy sobie. Następnie stwierdzał, że „(...) porządek, w jakim się wyobrażenia układają w umyśle naszym, ma być prawidłem szykowania wyrazów w zdaniu”. Jednocześnie jednak należy ułożyć je w taki szyk, „aby przywiązywały uwagę, wzruszały serca i miłym brzmieniem podobały się uchu”. W związku z tym zalecał poetom, aby „przekładali wyrazy tyle, ile natura języka i związek logiczny myśli pozwoli”. W doktrynie tej utożsamiono jasność okresu z prawdziwością zawartych nim sądów. Słowacki jest przekonany, że kiedy zdanie ze zdrowym rozsądkiem jest zgodne, kiedy mowa wyraża doskonale stosunek i połączenie wyobrażeń, wtedy myśl jest prawdziwa.

W doktrynie klasycystycznej składnia została podporządkowana rygorom wersyfikacyjnym. Akcenty w tym zakresie położone były na zgodności ukształtowania metrycznego z syntaktycznym. Słowacki zastrzegał, że „przenoszenie niedokończonego zdania z wiersza do wiersza odbiera piękność rymotwórstwu polskiemu. Ta wolność do dwóch tylko wierszy rozciągnąć się może, z których część przynajmniej rymotwórczego okresu zamknięta być powinna”⁴³. Zastanawiając się nad tym zjawiskiem stylistycznym, zauważył, że nasi dawniejsi poeci wprowadzili tę wolność przenoszenia niedokończonego zdania z wiersza

⁴² E. Słowacki, *O sztuce dobrego pisania, czyli stylu*, s. 228. Dalsze cytaty również z tej rozprawy.

⁴³ E. Słowacki, *Uwagi nad rymowaniem polskim*, t. II, s. 281-282. Dalszych kilka cytatów – z tej rozprawy.

do wiersza, a szczególnie – Samuel Twardowski, co niekorzystnie, zdaniem Słowackiego, wpłynęło na wartość jego poezji. Wada ta jednak została usunięta z utworów Krasickiego, Węgieńskiego, Szymanowskiego, Dmochowskiego, gdyż właśnie ci pisarze wolność przenoszenia zdania z wersu „w ciaśniejszych zamknęli granicach” oraz „doskonając wierszowanie polskie rzadko jej sobie doznawali”.

Euzebiusz Słowacki zaznaczył jednak, że są wyjątkowe wypadki, gdzie ta zasada nie powinna być przestrzegana, a mianowicie: „dla odmalowania zapału namiętności, albo dla wydania harmonii naśladowczej”. Wtedy poeta przerywa „jednostajny bieg mowy i niejaki zamieszanie wprowadza: ale są to przypadki szczególne, których miejsce, dowcip i smak dobry łatwo rozpozna”. Kończąc swoje uwagi na ten temat, konstatował: „(...) w ogólności jednak ustawiczne przenoszenie sensu wiersza do wiersza byłoby wadą, osobliwie w rymach trzynastozgłoskowych: w wierszach krótszych ta wolność mniej obraża: jednakże nie godzi się ze strofy jednej do drugiej przenosić niedokończonego okresu”.

Wymienieni teoretycy wyróżniali dwa rodzaje stylu – *periodyczny* i *u c i n k o w y*, oczywiście temu pierwszemu przyznając większe zalety stylistyczne. Słowacki konkludował w związku z tym: „(...) wiele wyobrażeń, wiele myśli z sobą powiązanych, skupiając się w jednym, że tak powiem punkcie, mocniejsze czynią na umyśle i sercu wrażenie”⁴⁴. Podobną konstatację znajdujemy u Osińskiego: „w stylu wyższym, gdy pisarz pragnie mocniejsze uczynić wrażenie i gdy samą okazałością albo zapędem mowy, chce wyobrazić wielkość rzeczy, albo zapał swój przenieść do serc słuchaczy, używa często periodów dłuższych, gdzie już myśl główną nie na kilka okresów podziela, ale ją w jednym umieszcza, aby tym silniej do wyobraźni i do duszy przemawiał (...). Styl taki (...), gdy nie zaciemnia pożądaney jasności, wielkie sprawuje skutki”⁴⁵.

Należy jednocześnie zwrócić uwagę, że w tym okresie bezpośrednio poprzedzającym romantyzm twierdzi się, że istota poezji polega na „najwyższym zmysłowym wystawieniu” myśli, uczuć, namiętności. Sąd ten jest godny rozpatrzenia. Przypomnijmy w tym miejscu, iż poezja miała naśladować naturę w jej sposobach powszechnych. A zatem powstaje pytanie, jak może dojść w takim wypadku do pogodzenia idealizmu z sensualizmem, postulowanym przez Słowackiego w owym sformułowaniu: „najwyższe zmysłowe wystawienie” czy wyrażeniu Osińskiego – „wystawić sposobem najjawniejszym”. Zagadnienie to komplikuje się jeszcze bardziej, bo Słowacki podkreślał, że poezja nie może ograniczyć się tylko do oddziaływania na zmysły. „Najwyższe zmysłowe wystawienia”, sądził on, ma na celu „zupełne omamienie czytelnika, czyli taki sposób wystawienia rzeczy, aby się zupełnie w oczach naszych ukrywał usilność sztuki, by wydawało się, że wrażenia od rzeczywistych odbieramy przedmiotów”⁴⁶. Jego zdaniem, poeci powinni wydobyć z głębi ludzkiego serca

⁴⁴ E. Słowacki, *O sztuce dobrego pisania czyli stylu*, s. 229.

⁴⁵ L. Osiński, *Przymioty i zalety stylu*, t. IV, s. 23-24 [podkr. moje – H. K.].

⁴⁶ E. Słowacki, *Teoria smaku...*, s. 39. W cytacie następnym z tej rozprawy.

najmocniejsze wyrazy namiętności, aby „rzecz w najtkliwszym wystawić widoku”, mówić do rozumu, do serca, do imaginacji, „nadać słowom ciała i kolory”.

Wypowiedź Euzebiusza Słowackiego świadczy, że w ramach estetyki zdominowanej przez racjonalistyczny idealizm ujawniają się wyraźnie wpływy sensualistycznej teorii języka, gdzie nie służy on odzwierciedlaniu apriorycznego porządku natury, ale staje się wyrazem przeżyć i namiętności człowieka. Podobne tendencje ujawniły się w sądach Ludwika Osińskiego, który powołując się na Buffona, twierdził, że styl to człowiek. Jednakże, co sygnalizowano tutaj już kilkakrotnie, nie oznaczają one zbyt dalekiego odejścia od zasadniczego przekonania klasyków o przestrzeganiu reguł i prawideł, wyznaczonych przez porządek bytu. Zdaniem Słowackiego, Osińskiego, a nawet jeszcze Brodzińskiego, głównym celem języka poetyckiego jest wyrażanie świata form idealnych, wynikające z przekonania o prymacie doskonalenia nad tworzeniem.

Dopiero w poezji romantycznej język stał się przede wszystkim ekspresją indywidualności. Naczelnym jego zdaniem było odnajdywanie spontanicznego wyrazu dla doświadczenia egzystencjalnego jednostki. I tak różnica – najogólniej rzecz ujmując – wyznaczyła granice pomiędzy poezją klasyczną i poezją romantyczną.

*

Z przedstawionych obserwacji wynika, że podstawowym przedmiotem rozważań estetycznych klasyków polskich z początku XIX wieku był stosunek sztuki do natury. Byli oni przeświadczeni, że istota poezji tkwi nie w kopiowaniu, ale w naśladowaniu natury upięknionej, idealnej, wyselekcjonowanej z tego, co przypadkowe, nieistotne, zmienne. Poezja jest wyrazem najdoskonalszego z możliwych zbliżenia do świata form idealnych, stałych, wiecznych, do krainy absolutnego i obiektywnego piękna. Estetyka klasyków może być więc scharakteryzowana jako *naturalistyczny idealizm*⁴⁷, z czym wiązało się przestrzeganie i postulowanie przez nich reguł i prawideł, wiodących sztukę do wymarzonej, apriorycznej doskonałości.

Zgodnie z przyjętymi przez klasyków założeniami filozoficznymi i estetycznymi, styl był używany w ich teorii za wykładnik poglądu na świat jako na krainę harmonii, porządku i ładu, co przejawiało się szczególnie w preferowaniu takiej jednostki stylistyczno-składniowej jak okres retoryczny. Jednakże w zdominowanej przez racjonalistyczny idealizm doktrynie pojawiają się już pojęcia zapowiadające narodziny estetyki romantycznej – wyobraźnia, geniusz i uczucie⁴⁸.

⁴⁷ Tak charakteryzuje styl klasyczny H. Honour w *Neoklasycyzmie*. Zob. też: H. Krukowska, *Składnia poetycka Malczewskiego*, [w:] *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii”*. *Materiały sesji naukowej Białystok 5-7 V 1995*, red. H. Krukowska, Białystok 1997, s. 333-358.

⁴⁸ Artykuł niniejszy publikowany był dwakroć w odmiennej wersji w praktycznie niedostępnych źródłach jako: 1. *Estetyka klasycyzmu polskiego w początkach XIX wieku*, „Zeszyty Nauko-

Bibliografia

- Honour H., *Neoklasycyzm*, przeł. W. Juszcak, Warszawa 1972.
- Kostkiewiczowa T., *Model liryki sentymentalnej w twórczości Franciszka Karpińskiego*, Warszawa 1964.
- Osiński L., *O stylu*, [w:] *Dzieła Ludwika Osińskiego*, t. IV, Warszawa 1862.
- Pietraszko S., *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*, Wrocław 1966.
- Słowacki E., *Teoria smaku w działach sztuk pięknych*, [w:] *Euzebiusza Słowackiego dzieła z pozostałych rękopisów ogłoszone*, t. 1, Wilno 1824–1826.
- Śniadecki J., *O pismach klasycznych i romantycznych*, [w:] *Polska krytyka literacka (1800–1918). Materiały*, red. J. Z. Jakubowski, tom opr. J. Krzyżanowski, Z. Libera, E. Warzenia, Warszawa 1959.
- Żbikowski P., *W pierwszych latach narodowej niewoli: schyłek polskiego oświecenia i zwiastuny romantyzmu*, Wrocław 2007.

Halina Krukowska

Faculty of Philological Studies "East - West"

University of Białystok

IN THE LIGHT OF THE MEDITERRANEAN. THE AESTHETICS OF POLISH CLASSICISM AT THE BEGINNING OF THE NINETEENTH CENTURY

Summary

The author analyzes the theoretical assumptions of Polish classicism at the beginning of the 19th century, based on the writings of Eusebius Słowacki, Ludwik Osiński and Jan Śniadecki. The classicist doctrine in this edition is a distant echo of the classical – Greek and Roman – Mediterranean culture, transformed and metamorphosed by the French culture of the 17th and 18th centuries. As the researcher points out, there is a lot of contradiction and inconsistency in this doctrine. What is more, some of its assumptions seem to foretell the Romantic aesthetics, hostile to the principles of symmetry, tidiness, order and common sense, professed by Polish classicists already in the first half of the nineteenth century.

Keywords: Polish classicism, Greek and Roman antiquity, France, nature, mind

HALINA KRUKOWSKA – badaczka romantyzm, eseistka, profesor senior i dr honoris causa Uniwersytetu w Białymstoku, dr hab., stały współpracownik Katedry Badań Filologicznych „Wschód – Zachód” w Instytucie Filologii Polskiej UwB. Autorka monografii: *Noc romantyczna* (Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński), *Interpretacje* (Białystok 1985, wyd. 2: Gdańsk 2011) oraz prac poświęconych nocnej, ciemnej stronie wyobraźni romantycznej: *Noc Fausta, noc Konrada; Szkoła ukraińska w poezji romantycznej*, a także studiów nad „poezją czystą” w poezji polskiej („*Pan Tadeusz*” jako poezja czysta). Inicjatorka i pierwsza redaktorka Naukowej Serii Wydawniczej „Czarny Romantyzm”.

wo-Dydaktyczne Filii UW w Białymstoku”, *Humanistyka*, z. 12, t. 3, Białystok 1974; 2. *Konstrukcja, ład, hierarchia. Estetyka klasycyzmu polskiego w początkach XIX wieku*, [w:] „Volin – Żitomirszina: istoriko-filologicznej zbornik z regionalnih problem”, nr 27, *Ku czci Profesora Wołodomyra Olegowicza Jerszowa*, Żytomierz 2016, s. 233-243.

Założycielka oraz wieloletni kierownik Zakładu Literatury Oświecenia i Romantyzmu w Instytucie Filologii Polskiej UwB. Autorka licznych studiów o literaturze polskiej od XVIII do XX wieku, w tym: *Tragizm, heroizm, groza* (2005), *Starość i miłość* (2008), „*Genesis z Ducha, czyli Juliusza Słowackiego medytacje o stworzeniu*” (2015), *Konstrukcja, ład, hierarchia. Estetyka klasycyzmu polskiego w początkach XIX wieku* (2016), *Z ducha judaizmu: Simone Weil i Edyta Stein* (2016). W serii czarnoromantycznej wydała z własnym wstępem *Zamek kaniowski* Seweryna Goszczyńskiego (1994 i 2002) oraz *Marię Antoniego Malczewskiego* (1995 i 2002). Opracowała wstęp „*Lesław. Szkic fantastyczny*” *Romana Zmorskiego, czyli o przekraczaniu tabu śmierci*, który otwiera pierwsze krytyczne wydanie tego romantycznego utworu (Białystok 2014). Organizatorka licznych konferencji naukowych. Ostatnio wydała monografię „*Pan Tadeusz jako poezja czysta. Studia i szkice o Mickiewiczu*”, Białystok 2016.

Mieszka w Wasilkowie. Lubi poezję, muzykę klasyczną oraz tango, naturę i kino. W 2018 roku odznaczona tytułem *doktora honoris causa* Uniwersytetu w Białymstoku.