

Helena Markowska

Wydział Polonistyki

Uniwersytet Warszawski

e-mail: helena.markowska@student.uw.edu.pl

„Miejsce” (i „obraz”) w poetyce późnego klasycyzmu

Poszukując źródeł koncepcji i pojęć teoretycznoliterackich, warto sięgnąć do korzeni dyscypliny, aby w procesie kształtowania się literaturoznawczych kategorii odsłonić ich uwarunkowania i ograniczenia. Ten swoiście krytyczny ruch można potraktować jako odwrócenie oraz uzupełnienie praktyki sprawdzania użyteczności współczesnych kategorii i narzędzi na materiale historycznym. Refleksja późnego klasycyzmu oświeceniowego stanowi interesujące pole dla dociekań łączących obie aktywności. Już nie „dawna”, staropolska, a jeszcze klasyczna, usytuowana w wielu wymiarach „pomiędzy”, także pomiędzy sztuką poetyki i retoryki a nauką o literaturze – pozwala postawić pytanie o obecność terminów, pojęć i teorii w ówczesnych rozważaniach literaturoznawczych, a zatem sprawdzić ich status u progu nowoczesnej filologii i komparatystyki oraz sproblematyzować późniejsze funkcjonowanie.

Kategoria przestrzeni, postrzegana za sprawą badań semiotyczno-strukturalistycznych jako jedna z „figur semantycznych”, stosowana do opisu świata przedstawionego dzieła zdaje się nieobecna w poetykach (wykładach, podręcznikach, rozprawach, artykułach) omawianej epoki. Czy zatem doświadczenie przestrzeni znalazło w wymienionych tekstach inny wyraz i w jakich terminach było ujmowane?

Określeniem pozostającym w polu znaczeniowym analizowanej kategorii, a funkcjonującym w ówczesnych tekstach jest „miejsce”. Ze współczesnego punktu widzenia, w odniesieniu do utworu literackiego wydaje się ono domagać przydawki dopełniaczowej („miejsce akcji”), w epoce jednak używane było przede wszystkim w znanej i osławionej formule jedności miejsca,

analizowanej przez badaczy późniejszych właściwie wyłącznie w związku z pozostałymi „jednościami”¹.

Tak potraktowaną jedność miejsca analizowano u nas w XX wieku (a właściwie wartościowano) na dwa sposoby². Zaliczenie do klasycystycznych „prawideł” skłania do potraktowania jej jako kategorii czysto technicznej. Tak czyni na przykład Stanisław Pietraszko, który rekonstruuje doktrynę literacką polskiego klasycyzmu, zalicza ją do reguł dyspozycji, a nie inwencji, co w konsekwencji oznacza, że była ona w istocie drugorzędna (a zatem nie tak dotkliwa jako reguła normatywna)³. Wedle innego przekonania ujęcie materiału historycznego w „troistą jedność” miało na celu uniwersalizację przedmiotu sztuki, dotyczyłoby to zwłaszcza jedności czasu i miejsca przenoszących akcję poza konkretny moment historyczny. Tak traktuje to zagadnienie Ryszard Przybylski, dla którego prawidło jedności ma charakter „metafizyczny” (choć świadomość tego uległa zatarcu w późnym klasycyzmie)⁴. Także Dobrochna Ratajczak zauważa, że „trojaka jedność stawała się wyrazem dążenia twórcy do nadania dziełu cech trwałości przez poddanie go wiecznym prawom literatury, wyzwajającym je spod wpływu chwilowych tylko praw teatru”⁵.

W kontekście pojmowania kategorii przestrzeni w odniesieniu do tekstu literackiego warto, jak sądzę, zaproponować inne od obydwu powyższych rozumienie omawianej reguły. Pozwoli to rozpatrzyć miejsce i czas osobno od ogólnej „jedności”, jako właściwe utworowi teatralnemu i ściśle uzależnione od ówczesnych przekonań dotyczących percepcji widza i czytelnika⁶. Rozumienie to wspiera się na dwóch wnioskach możliwych do wyprowadzenia z tekstów źródłowych.

Po pierwsze, spośród trzech jedności nie wszystkie miały równorzędny status. O ile jedność akcji stanowiła odniesiony do dramatu wariant „jedności” dzieła w ogóle – a więc przejaw jednej z podstawowych kategorii

¹ Symptomatyczne, że w *Słowniku terminów literackich* hasła „jedność czasu”, „jedność miejsca” i „jedność akcji” odsyłają do hasła „trzy jedności” [*Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988, s. 207].

² Wspomniane niżej stanowiska, podobnie jak pojęcie „jedności”, analizuję dokładniej w artykule: „Dodatki” a kategoria jedności w poetyce klasycyzmu postanisławowskiego, „Forum Poetyki”, jesień 2016, <http://fp.amu.edu.pl/dodatki-a-kategoria-jednosci-w-poetyce-klasycyzmu-postanislawowskiego/>.

³ S. Pietraszko, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*, Wrocław 1966, s. 317.

⁴ R. Przybylski, *Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec królestwa polskiego*, Gdańsk 1996, s. 259.

⁵ D. Ratajczak, *Wstęp*, w: *Polska tragedia neoklasycystyczna*, wyb. i oprac. D. Ratajczak, Wrocław 1988, s. LXXVI.

⁶ O związku kategorii jedności z przekonaniami epistemologicznymi klasyków zob. H. Markowska, „Dodatki” a kategoria jedności w poetyce klasycyzmu postanisławowskiego.

estetycznych pozwalających analizować i wartościować tekst literacki – o tyle jedność miejsca i czasu były regułami dotyczącymi jedynie dramatu⁷. Już w epoce zdawano sobie sprawę z mnemotechnicznego charakteru zestawienia wszystkich trzech reguł oraz z różnic w ich stosowaniu wynikających ze specyfiki poszczególnych gatunków. Zacytujmy Euzebiusza Słowackiego:

Wszelkiej sprawy poetycznej jedność powinna być zawsze istotnym przymiotem, ale ponieważ w dramatach rzecz nie tylko się opisuje i opowiada, ale nawet wystawia się przed oczy patrzących, przeto poeta, dla sprawienia na słuchaczach potrzebnego omamienia, nie tylko jest obowiązany do zachowania najściślejszej jedności akcji, ale nawet do zachowania jedności miejsca i czasu: i to jest, co troistą jednością w poezji dramatycznej nazywać się zwykło⁸.

Po drugie zatem, należy podkreślić, że jako powód zachowywania reguł jedności czasu i miejsca podawano zazwyczaj chęć zachowania maksymalnej iluzji dramatycznej. Pisze o tym na przykład Józef Franciszek Królikowski:

Patrzący mają być świadkami całej akcji, powinna się przeto na jednym, temże samem miejscu odbywać, ażeby ułudzenie gwałtownie przerywane nie było. [...] Czyn jaki w swoim zaczęciu, zawikłaniu i rozwiązaniu w przeciągu niewielu godzin odbyć się w oczach widzów powinien, tak ażeby nienaturalne skrócenie czasu nie osłabiało wrażenia, które na umyśle widzów zadziałać ma⁹.

Jedność miejsca (podobnie jak jedność czasu) jest więc – zgodnie z rozpoznaniem Pietraszki – regułą dotyczącą dyspozycji sztuki, nie umniejsza to jednak bynajmniej jej znaczenia ani samo w sobie nie stanowi przyczyny dopuszczenia elastyczności w jej stosowaniu właściwej większości teoretyków epoki. Tymczasem nawet konserwatywny w wielu swoich przekonaniach Osiński mówi:

strzeżmy się mniej rozważnie potępiać dzieła, w których autor w obrębie niezbyt rozległym wystawia nam te wszystkie miejsca, gdzie jego aktorowie z konieczności działać i słuchacze z konieczności obecni być muszą¹⁰.

Elastyczność ta jest zatem bezpośrednim wynikiem połączenia dwóch postulatów. Po pierwsze, wymogu prawdopodobieństwa obowiązującego wszyst-

⁷ Choć zdarzały się próby ich rozciągnięcia na inne gatunki. Np. Ludwik Osiński w swoim *Wykładzie literatury porównawczej* [tegoż, *Dzieła*, t. 2, Warszawa 1861, s. 200] miejscami stosuje je także do epepei, jako bezpośrednio wynikające z zasady jedności akcji. W tym wypadku obie jedności są jednak rozumiane znaczenie luźniej niż tradycyjne 24 godziny akcji rozgrywającej się w jednej, ograniczonej przestrzeni.

⁸ E. Słowacki, *O poezji*, w: tegoż, *Dzieła z pozostałych rękopismów ogłoszone*, t. 2, Wilno 1826, s. 119.

⁹ J.F. Królikowski, *Rys poetyki wedle przepisów teorii*, Poznań 1828, s. 94–95.

¹⁰ L. Osiński, *Wykład literatury porównawczej*, t. 3, s. 43.

kie gatunki literackie. W dramacie w odniesieniu do jedności miejsca oznacza on, że bohaterowie powinni pojawiać się tam, gdzie mieli powód się pojawić (szczegółowo tę kwestię omawia Franciszek Wężyk, analizując na potrzeby rozprawy o dramacie przygotowanej dla Towarzystwa Przyjaciół Nauk *Atalię Racine'a*¹¹). Zasada ta działała zatem na rzecz przenoszenia miejsca akcji wszędzie tam, gdzie miała ona powód się rozgrywać.

Po drugie, wspomnianej już chęci zachowania u odbiorcy iluzji rozgrywania się zdarzeń na jego oczach. Postulat ten można uznać za specyficznie realizowany na gruncie dramatu wariant reguły „najdoskonalszego zmysłowego wystawienia”. Tą formułą określa Piotr Żbikowski jedną z reguł tworzących wspólną podstawę teorii literackiej klasycyzmu postanisławowskiego, „praktycznych, a jednocześnie normatywnych i obligatoryjnych wskazówek, [...] określających przede wszystkim strukturę świata przedstawionego oraz relacje łączące go z tzw. realną rzeczywistością”¹². Ta z kolei zasada działała na rzecz jak najradszych zmian miejsca akcji dramatycznej, ponieważ – zdaniem ówczesnych teoretyków – zmiany te stały w sprzeczności z poczuciem iluzji widza teatralnego, który sam pozostając na jednym miejscu, powinien także obserwować jedno miejsce.

Wypadkową tych dwóch tendencji okazują się stanowiska Słowackiego czy Wężyka, którzy uważają, że zmiana miejsca (na niezbyt odległe, co związane jest także z zasadą jedności czasu) może dokonywać się jedynie w przerwach między aktami, kiedy kurtyna opada i kiedy nie tylko mija czas potrzebny na przeniesienie się bohaterów z miejsca na miejsce, lecz także widzowie nie obserwują zmiany dekoracji.

Tak uzasadniana jedność miejsca jest zatem ściśle związana z koncepcją dramatu jako gatunku przeznaczonego do wystawienia scenicznego oraz z założeniami dotyczącymi odbioru przedstawienia przez widza. „Najdoskonalsze zmysłowe wystawienie” było jednak zadaniem nie tylko poezji dramatycznej, podobnie jak nie tylko w niej postulowano zachowanie zasady prawdopodobieństwa, usprawiedliwione zatem wydaje się pytanie, czy w innych rodzajach także miały one wpływ na myślenie o przestrzeni i wysuwane wobec jej konstruowania żądania normatywne.

Zachowując właściwy klasycyzmowi gatunkowy porządek prezentowania poetyki, wynikający z przypisania odrębnych właściwości poszczególnym typom tekstów, warto zatrzymać się nad kilkoma gatunkami, które z różnych względów wydają się szczególnie predysponowane, by zastosować w ich opi-

¹¹ Zob. F. Wężyk, *O poezji dramatycznej*, w: *Archiwum do Dziejów Literatury i Oświaty w Polsce*, t. 1, Kraków 1878, s. 293–303.

¹² P. Żbikowski, *Klasycyzm postanisławowski: doktryna estetycznoliteracka*, Warszawa 1984, s. 81.

sie termin „miejsce” jako wyraz pojęcia przestrzeni. Takimi gatunkami mogą być: epos – przede wszystkim ze względu na Arystotelesowską tradycję porównywania go z tragedią (ujmowania tragedii jako opracowania fragmentu eposu) czy poezja dydaktyczna, w obrębie której mieścił się m.in. poemat opisowy konstruowany nierzadko wokół opisu określonej przestrzeni.

W odniesieniu do poematu epickiego należałoby spodziewać się, że zostanie on przeciwstawiony dramatowi jako rozgrywający się w wielu miejscach, przenoszący w nie odbiorcę (zwłaszcza biorąc pod uwagę niektóre z omawianych zazwyczaj przykładów, takich jak *Odyseja*, *Eneida*, *Jerozolima wyzwolona* czy *Luzjada*). Tymczasem tego typu porównanie ani w wykładach akademickich, ani w podręcznikach raczej nie pada. Zmienność miejsca akcji jest natomiast ujmowana na przykład jako „rozmaitość obrazów” (Osiński w *Wykładzie literatury porównawczej o Odysei*¹³) czy „nowe widoki i nowe obrazy” (*Luzjada* u E. Słowackiego w *Rozbiorach pisarzów*)¹⁴. W odniesieniu do poematu opisowego można by oczekiwać, że choćby wymieniony zostanie jego podgatunek odnoszący się do opisu miejsca. Tymczasem miejsce jako temat tego typu utworu nie jest wyróżniane. Na przykład według Józefa Korzeniowskiego w poemacie opisowym poeta wystawia „przedmiot”, „rzecz”¹⁵ – i choć „przedmiot” ma tu znaczenie możliwie szerokie, zaskakuje nieobecność w charakterystyce gatunku słów takich, jak „miejsce” czy „widok”, gdy mowa chociażby o *Ogrodach Delille’a*. Słowacki w odniesieniu do tychże *Ogrodów* pisze o scenach, które „odmienia [poeta] ustawicznie w oczach czytelnika”¹⁶. U Mickiewicza w objaśnieniach do *Soffjówki* mamy co prawda „okolicę”, ale mamy też ponownie „przedmiot”, a wreszcie obraz poetycki: jego światłocień, koloryt i perspektywę¹⁷; kiedy już zaś odnajdujemy „przechodzenie z miejsca na miejsce”, okazuje się, że tym sposobem poeta „martwemu obrazowi życie i ruch nadał”¹⁸.

Przytoczone określenia, stosowane zarówno w odniesieniu do poematu epickiego, jak i opisowego, wskazują, że rolę kategorii przestrzeni jako elementu świata przedstawionego w myśleniu epoki zastępowało pojmowanie utworu literackiego jako serii obrazów. Niemal na każdym kroku znajdujemy tego dowody, przede wszystkim w nader częstym stosowaniu samego

¹³ L. Osiński, *Wykład literatury porównawczej*, s. 57.

¹⁴ E. Słowacki, *Rozbiory pisarzów*, w: tegoż, *Dziela z pozostałych rękopismów ogłoszone*, t. 3, Wilno 1826, s. 11.

¹⁵ J. Korzeniowski, *Kurs poezji*, Warszawa 1829, s. 308.

¹⁶ E. Słowacki, *Rozbiory pisarzów*, s. 29. Wszystkie podkreślenia moje – H.M.

¹⁷ A. Mickiewicz, *Objaśnienia do poematu opisowego Zofijówka*, w: S. Trembecki, *Poezje*, t. 2, Wilno 1822, s. 379–380.

¹⁸ Tamże, s. 384.

terminu „obraz”, którym określa się fragment tekstu rozgrywający się w jednym miejscu, poświęcony jednemu zdarzeniu. U Osińskiego czytamy: „same nawet bitwy [w *Iliadzie*], chociażby innemi obrazami przerywane nie były, mogłyby jednak ciągle zajmować”¹⁹; „Chęć tworzenia obrazów, nie zastanawia bynajmniej autora [Miltona – przyp. H. M.], czyli te obrazy są konieczne trafne i ściśle z osnową dzieła związane”²⁰; „W tej, że tak powiem, galerii rozlicznych obrazów, znaleźć można niektóre nadzwyczajną ożywione siłą”²¹ (o *Numancji* Cervantesa). W ostatnim z cytatów fraza „że tak powiem” sugeruje, iż autor odczuwa metaforyczny charakter wyrażenia „galeria obrazów”. Pojęcie obrazu nader często kojarzone jest z „malowaniem”, to zaś słowo bywa używane przenieśniewnie jako nazwa twórczości poetyckiej lub element porównania jej do sztuk plastycznych²². Bywa też jednak określeniem skonwencjonalizowanym, a jego metaforyczność często zaciera się niemal całkowicie. Korzeniowski pisze na przykład: „Może więc poeta malować obyczaje i uczucia swoich krajowców, my np. możemy kreślić naszych wieśniaków”²³, a Osiński: „Poeta zaś dosyć czyni, kiedy wiernie maluje to, co jest przed jego oczyma”²⁴.

Dwie ostatnie wypowiedzi wskazują, że kategoria obrazu (i kojarzonej z nią czynności malowania) miała w omawianej epoce znaczenie dużo szersze niż tylko to odnoszące się do fragmentu akcji rozgrywającego się w jednym miejscu. Obraz mógł oznaczać także sposób przedstawienia bohatera czy całościową wizję danego zagadnienia zawartą w utworze. (Np. u Osińskiego: „Ale przechodzi moc wysłowienia, wielki obraz Achilla”²⁵ albo w przytoczonym fragmencie *Kursu poezji*). Mógł także być częścią konceptualizacji procesu twórczego (jak w powyższym cytacie z *Wykładu literatury porównawczej*). Temu ostatniemu zagadnieniu należy poświęcić nieco więcej uwagi, ponieważ rzuca ono światło na źródła popularności myślenia o świecie przedstawionym jako o obrazach, a tym samym na przyczyny stosowania tej kategorii w odniesieniu do utworów epickich wtedy, gdy mowa o miejscu akcji.

¹⁹ L. Osiński, *Wykład z literatury porównawczej*, t. 2, s. 27.

²⁰ Tamże, s. 190.

²¹ Tamże, s. 344.

²² Np. w takim fragmencie wykładu Osińskiego: „żądze ludzkie są tak wymyślnemi, jak przenikliwym być powinno oko malarza, które te wszystkie szczególności chce odkryć i w obrazie swoim zatrzymać. Na tych właśnie szczególnych rysach, polega sztuka komicznego poety” [L. Osiński, *Wykład literatury porównawczej*, t. 3, s. 107].

²³ J. Korzeniowski, *Kurs poezji*, s. 129.

²⁴ L. Osiński, *Wykład z literatury porównawczej*, t. 2, s. 31.

²⁵ Tamże, s. 21.

Ludwik Osiński, opisując domniemany bieg wyobraźni Homera, mówi: „zajął go obraz wojny trojańskiej”, „stawia się naprzód w pojęciu Homera”, „jeżeli rymotwórca zwraca oczy na Azję”²⁶. Podobnie o Corneille’u: „Trudno w samej rzeczy wystawić sobie co wspanialszego nad ten obraz, jaki się tworzyć musiał w pojęciu Kornela, kiedy Cynnę pisać przedsięwziął”²⁷. Nie jest to jedynie środek retoryczny ani też sposób wyrażania właściwy jedynie Osińskiemu. Pojęcie obrazu znajduje się w centrum ówczesnej teorii poezji – jest wręcz elementem jej definicji. Osiński powtarza za Pope’em: „Całe wysilenie sztuki na tym się kończy, że nam wystawia obrazy natury [...]”²⁸. Korzeniowski, pisząc „o poezji w ogólności”, stwierdza: „z materiałów dostarczonych przez naturę poeta tworzy sobie obraz idealny uczuć, namiętności, charakterów i różnych fenomenów życia społecznego”²⁹. *Kurs poezji* tego ostatniego oraz wcześniejsza o kilkanaście lat *Teoria smaku* Euzebiusza Słowackiego zawierają najpełniejszy chyba w epoce wykład dotyczący relacji pomiędzy artystą, światem, utworem i odbiorcą operujący kategorią wyobraźni jako podstawową władzą, w której dokonuje się przejście: od przedmiotu do pojęcia (wzoru lub obrazu idealnego), a następnie do języka i za jego pośrednictwem – odbiorcy, u którego „słowa obudzają w imaginacji następujące po sobie obrazy”³⁰. Proces ten tak opisuje w niezwykle wnikliwej rekonstrukcji świadomości językowej epoki Zdzisława Kopczyńska:

Trójczłonowa relacja znakowa: wyraz – wyobrażenie – rzecz, przyjmowana wówczas powszechnie, stwarzała zatem możliwość obrazowego ujmowania treści zawartych w akcie językowym. Obrazy umysłowe, zawarte w środkowym członie tej relacji, mające charakter przede wszystkim wizualny, wiązane były ze słownictwem konkretnym, w pierwszym rzędzie z nazwami rzeczy i cech dostępnych postrzeganiu zmysłowemu, zwłaszcza postrzeganiu wzrokowemu. Na takiej zasadzie obraz był możliwy w języku czy inaczej mówiąc: język miał możliwości tworzenia obrazów, w ogólnym sensie analogicznych do obrazów malarskich³¹.

²⁶ Tamże, s. 11–12.

²⁷ Tamże, s. 325.

²⁸ Tamże, s. 25.

²⁹ J. Korzeniowski, *Kurs poezji*, s. 28.

³⁰ Tamże, s. 24, Korzeniowski w swoim wywodzie o wyobraźni postępuje (tłumacząc i streszczając je) za dziełem A. Alisona (nie zaś – jak odnotowuje M. Stanisz – J. Addisona; zob. M. Stanisz, *Wczesnoromantyczne spory o poezję*, Kraków 1998, s. 230) *Essays on taste*, co sam zaznacza we wstępie [J. Korzeniowski, *Kurs poezji*, s. III; por. A. Alison, *Essays on The Nature And Principles of Taste*, Edinburgh 1790]. Zob. E. Słowacki, *Teoria smaku*, rozdz. *O wzorze idealnym i Najwyższa zmysłowa doskonałość...*, s. 31–44.

³¹ Z. Kopczyńska, *Malowanie słowami*, w: tejsze, *Język a poezja. Studia z dziejów świadomości językowej i literackiej oświecenia i romantyzmu*, Wrocław 1976, s. 66.

Analizowana przez badaczkę koncepcja „malowania słowami” to teoria pozwalająca myślicielom epoki opisać mimetyczne zdolności języka, a zarazem zdolna uwzględnić postulowany przez Lessinga podział na sztuki przestrzenne i czasowe³². Świadomość różnicy w typie znaków, którymi posługują się „sztuki malujące” i „sztuki mówiące”, została jasno wyrażona przez Euzebiusza Słowackiego: „Znaki te w sztukach pięknych są naturalne, jako to farby, kształty, postaci, tony, itp.; w pięknych zaś naukach [czyli „sztukach mówiących” – dop. H. M.] są po większej części dowolne, jako to wyrazy malujące myśli poety lub mówcy”³³. O ile zatem sztuki plastyczne bezpośrednio naśladowują wygląd rzeczy, o tyle literatura do przedstawienia („odmalowania”) przedmiotu w przestrzeni potrzebuje pośrednictwa imaginacji³⁴, czyli wy-obrazni, która wy-obrazi, przemieni na obraz (*imago*) najpierw – w procesie twórczym – przedmiot, a następnie – w procesie odbiorczym – słowo.

Przestrzeń w sztukach słowa rozgrywających się w czasie może być zatem obecna jedynie pośrednio – dzięki obrazowi powstającemu w imaginacji twórcy lub czytelnika. Stąd pojęcie obrazu powracające w traktatach literaturoznawczych wszędzie tam, gdzie odbiorca współczesny skłonny byłby mówić o miejscu akcji czy opisie przestrzeni, jak w przytoczonych fragmentach dotyczących epopei czy poematu opisowego. Zamiast o przenoszeniu akcji z miejsca na miejsce mówi się o przenoszeniu wzroku czy też uwagi widza z obrazu na obraz. Warto zauważyć, że rozpatrywanie utworu w opisanych kategoriach zwraca uwagę na czytelnika i jego percepcję przedstawień oraz w pewnym stopniu na twórcę jako na próbującego oddać w słowie wyglądy.

Uwzględnienie etapu odbioru jako ważnego składnika późnoklasycystycznej teorii sztuki pozwala wytłumaczyć różnicę w posługiwaniu się kategorią „miejsca” w dramacie wobec pozostałych wyróżnianych przez ówczesnych badaczy typów tekstów literackich. Ujmowanie zasad jedności miejsca i czasu jako służących zachowaniu prawdopodobieństwa i iluzji, traktowanych jednak nie tyle jako reguły budowy tekstu, ile jako reguły określające relację między utworem a odbiorcą, pozwala zauważyć, że prawidła te rozpatrywane były w odniesieniu do tekstu dramatycznego przewidzianego do

³² Jak zauważa badaczka, Lessing – co bywa pomijane w omówieniach jego koncepcji zawartych w słynnym *Laokoonie* – nie neguje możliwości „malowania” słowami, choć wyraźnie rozróżnia je od przedstawienia plastycznego [zob. tamże, s. 72–73].

³³ E. Słowacki, *Teoria smaku*, s. 7.

³⁴ To najczęściej używana w epoce nazwa tej władzy. O roli pojęcia „imaginacji” w dyskusji klasyków z romantykami [zob. M. Stanisławski, *Wczesnoromantyczne spory o poezję*, s. 227–271].

realizacji scenicznej. Odnosiły się zatem nie do sytuacji czytelnika, a widza teatralnego. Ma on do czynienia z rzeczywistym „wystawieniem” zdarzeń, nie zaś jedynie z ich „wystawieniem sobie”, czyli wyobrażeniem za sprawą imaginacji. W tym kontekście kategorii przestrzeni i czasu nabierają specyficznego znaczenia, nie odnoszą się bowiem bezpośrednio do przestrzeni i czasu samych opisanych zdarzeń, ale tych zdarzeń przeniesionych na scenę i rozpatrywanych w kontekście realnego miejsca i czasu przedstawienia teatralnego. Inaczej dzieje się w odniesieniu do pozostałych rodzajów poezji, w których relacja między tekstem a światem przedstawionym ujmowana jest w kategoriach wieloetapowej relacji rzeczy – pojęcia – słowa i obrazu.

Konceptualizacja przestrzeni (i czasu) w utworach i opisach utworów epoki wymaga zatem rozpatrywania w dużo szerszym kontekście odpowiedzi na pytanie o istotę sztuki i rozumienie kategorii *mimesis*. Próba wyjaśnienia, w jaki sposób literatura posługująca się dowolnymi i następującymi w czasie znakami językowymi jest w stanie naśladować wrażenia odbierane za pomocą zmysłu wzroku, stanowiła główny wątek ówczesnej teorii imaginacji usytuowanej na pograniczu estetyki i epistemologii. W ramach tej właśnie teorii obraz można potraktować jako podstawową jednostkę swoiście „przestrzennego” podziału utworu literackiego, która odpowiadała przetworzonemu przez wyobraźnię czasowemu „czynowi” (zdarzeniu). Rekonstrukcja świadomości (lub choćby podświadomości) teoretycznej epoki przez zderzenie współczesnej kategorii „przestrzeni” z klasycystycznym „miejscem” (i obrazem), pozwala zatem odkryć głębokie uwarunkowania ówczesnej koncepcji literatury. Wreszcie, otwiera obiecującą szansę odpowiedzi na pytanie, jakie odbicie w budowie ówczesnych utworów literackich znajdują przedstawione teorie i czy wykorzystane jako narzędzie analityczne dostarczą nowych kluczy do ich odczytywania.

Bibliografia

- Alison Archibald, *Essays on The Nature And Principles of Taste*, Edinburgh: Bell and Brandfute, 1790.
- Kopczyńska Zdzisława, *Malowanie słowami*, w: tejże, *Język a poezja. Studia z dziejów świadomości językowej i literackiej oświecenia i romantyzmu*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1976.
- Korzeniowski Józef, *Kurs poezji*, Warszawa: nakład i druk N. Glücksberga, 1829.
- Królikowski Józef Franciszek, *Rys poetyki wedle przepisów teorii*, Poznań 1828.
- Markowska Helena, „Dodatki” a kategoria jedności w poetyce klasycyzmu postanislawowskiego, „Forum Poetyki”, jesień 2016, <http://fp.amu.edu.pl/dodatki-a-kategoria-jednosci-w-poetyce-klasycyzmu-postanislawowskiego/> [dostęp 20.11.2017].

- Mickiewicz Adam, *Objaśnienia do poematu opisowego Zofijówka*, w: Stanisław Trembecki, *Poezje*, t. 2, Wilno: B. Neuman, 1822, s. 379–406.
- Osiński Ludwik, *Wykład literatury porównawczej*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 2 i 3, Warszawa 1861.
- Pietraszko Stanisław, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1966.
- Przybylski Ryszard, *Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Marabut: Gdańsk 1996.
- Ratajczak Dobrochna, *Wstęp*, w: *Polska tragedia neoklasycystyczna*, wyb. i oprac. tejże, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1988.
- Słowacki Euzebiusz, *Dzieła z pozostałych rękopismów ogłoszone*, t. 1, 2 i 3, Wilno: Józef Zawadzki, 1826–1827.
- Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński i in., Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1988.
- Stanisz Marek, *Wczesnoromantyczne spory o poezję*, Kraków: Universitas, 1998.
- Wężyk Franciszek, *O poezji dramatycznej*, w: *Archiwum do Dziejów Literatury i Oświaty w Polsce*, t. 1, Kraków: nakładem Akademii Umiejętności, 1878, s. 273–340.
- Żbikowski Piotr, *Klasycyzm postanisławowski: doktryna estetycznoliteracka*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1984.

“Place” (and “Image”) in the Poetics of Late Classicism

Summary

This paper demonstrates how space and spatial relations were conceptualized in the Polish poetics of the early nineteenth century. The author concentrates mainly on different uses of the term “place” in theoretical treaties of the period. Comparing how this term is used in reference to drama and to other genres which represent the epoch leads to the following conclusion. Namely, in literary criticism of the times the concept of literature understood as the practice of “painting with words” was in fact a substitute for the concept of literature as spatiotemporal structure.

Keywords: place, image, classicism, classical unities, poetics, Lessing