

II

Roman Dąbrowski

„Czasem prawda nie będzie podobna do wiary”.

Uwagi o wyższości prawdopodobieństwa nad prawdą w estetyce oświecenia

W epoce oświecenia istniała niemal powszechna zgoda co do obowiązywania zasady prawdopodobieństwa w poezji, mająca swoje źródło jeszcze w poglądach Arystotelesa, wyeksponowana i uzasadniona oczywiście na gruncie estetyki klasycyzmu, ale akceptowana z reguły również (choć tutaj potrzebny byłby dodatkowy komentarz) przez nurty artystyczne, które od klasycyzmu wyraźnie odchodzą, jak sentymentalizm, posługujący się także kategorią prawdy, czy rokoko, dopuszczające niejednokrotnie choćby zabawowo potraktowaną fantastykę¹.

Warto w tym miejscu zacytować wybrane fragmenty wypowiedzi oświeceniowych autorów na ten temat. Znana jest wyrażona w *Sztuce rymotwórczej* opinia Franciszka Ksawerego Dmochowskiego, dla którego „podobność do prawdy” jest czymś niezbędnym, aby dzieło mogło być zaakceptowane przez odbiorcę. Autor *Sztuki*, zwracając się do poetów (i malarzy), pisze, używając przy tym w ciekawy sposób okresu retorycznego, gdzie w *protasis* wskazane są hipotetyczne uchybienia wobec reguły prawdopodobieństwa, a w *apodosi* jednoznacznie podkreślone ich skutki:

Jeżeli podobności do prawdy nie macie,
Jeżeli co się podoba, na widok stawiacie
I łudząc się zwodnymi piękności pozory
Dzikiem płochym kreślicie pędzlem dziwotwory –
Tę korzyść otrzymacie, ten pożytek w zysku,
Że będziecie w powszechnym ludu pośmiewisku.

(I, 109–114)²

- 1 Trzeba naturalnie pamiętać, że kategoria prawdy pojawia w literaturze oświecenia w różnych znaczeniach, np. jako adresatka inwokacji w epopei (*Herniada* Woltera czy *Jagiellonida* Dyzmy Bończy Tomaszewskiego) albo jako ogólne przekonanie o ważnych sprawach życiowych (odzwierciedlane choćby w bajkach). W niniejszym tekście chodzi o prawdę w znaczeniu wypowiedzi na temat konkretnych faktów, fizycznych bądź psychicznych.
- 2 F.K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza. Poema we czterech pieśniach* [w:] *Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1740–1800*, oprac. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1993, s. 363.

O podobieństwie do prawdy piszą u nas również m.in. tacy autorzy, jak Adam Kazimierz Czartoryski, Filip Neriusz Golański, Joachim Chreptowicz, Euzebiusz Słowacki, Ludwik Osiński, Józef Franciszek Królikowski. Zacytuję tego ostatniego, reprezentującego już schyłkową fazę polskiego oświecenia: „Nie jest zamiarem poety uczyć przez prawdę, nie jest zatem jego obowiązkiem wystawiać rzeczy stosownie do prawdy historycznej i dość jest dla niego, kiedy prawdopodobieństwo zachowa, które na tym zależy, aby rzeczy wystawić, jak się dziać mogły, albo jak się dziać powinny były”³.

Nasuwa się w tym miejscu istotne pytanie, czy posługiwanie się przez autora prawdopodobieństwem zamiast prawdy pojmowane jest tutaj jako realizacja możliwości, czy też powinności poety. Innymi słowy, czy twórca jedynie może w pewnych ramach i w określonym celu odejść od prawdy, czy też **powinien** to zrobić?

Różnie wygląda to w poszczególnych wypadkach; pojawiają się wprawdzie wypowiedzi estetyczno-literackie, które jako przedmiot dzieła zamiast podobieństwa do prawdy wskazują prawdę, ale dominuje wywodzący się z tradycji klasycznej pogląd, że **prawdopodobieństwo jest ważniejsze od prawdy** i ono należy do istoty poezji. Może się nawet zdarzyć, i istotnie tak się dzieje, że sama prawda jest niepożądana, gdyż – jak twierdzi Marmontel – nie wszystko, co jest możliwe, jest prawdopodobne⁴, a u nas wspomniany już Dmochowski pisze „Czasem prawda nie będzie podobna do wiary”⁵, znacznie później zaś powtarza to niemal dosłownie Ludwik Kropiński⁶.

Przede wszystkim jednak znaczenie prawdopodobieństwa w estetyce klasycyzmu uzasadnia się właściwym temu nurtowi esencjalizmem poznawczym. Jak pisze Aron Kibédi Varga, sama prawda miała charakter jednostkowy, nie wykluczała przypadku; dopiero pojęcie prawdopodobieństwa ewokowało cechę uniwersalności, istotowości. „A la verité capricieuse on préfère la verité organisable et organisée qui a le nom *vraisemblance*”⁷. To bez wątpienia słuszny sąd, chociaż całe zagadnienie jest nieco bardziej złożone.

Problem, jak wiadomo, został sformułowany już przez Arystotelesa, który twierdzi, że „zadanie poety polega nie na przedstawieniu wydarzeń rzeczywistych, lecz takich, które mogłyby się wydarzyć, przy czym ta możliwość

3 J.F. Królikowski, *Rys poetyki wedle przepisów teorii w szczególach z najznakomitszych autorów czerpany* [w:] *Oświeceni o literaturze...*, dz. cyt., s. 209.

4 J.F. Marmontel, *Vraisemblance* [w:] tegoż, *Éléments de littérature*, ed. présentée, établie et annotée par S. Le Ménahéze, Paris 2005, s. 1172.

5 F.K. Dmochowski, dz. cyt., s. 386.

6 „Prawda częstokroć nie jest podobną do wiary” (L. Kropiński, *Sztuka rymotwórcza* [w:] *Oświeceni o literaturze...*, dz. cyt., s. 390).

7 A. Kibédi Varga, *Les poétique du classicisme*, Paris 1990, s. 37.

opiera się na prawdopodobieństwie i konieczności”⁸. Stagiryta porównuje następnie historię i poezję, czy inaczej pracę historyka i poety. Pierwszy z nich „mówi o wydarzeniach, które miały miejsce w rzeczywistości, a drugi o takich, które mogą się wydarzyć. Dlatego też – czytamy dalej – poezja jest bardziej filozoficzna i poważna niż historia; poezja wyraża przeciwieństwo, co ogólne, historia natomiast to, co jednostkowe”⁹.

Roman Ingarden w komentarzu do *Poetyki* Arystotelesa, odnosząc się do koncepcji większej ogólności tego, co prawdopodobne, w stosunku do tego, co prawdziwe, zauważa, że nie chodzi o ogólność takiego rodzaju, jak w matematyce czy naukach przyrodniczych:

To w gruncie rzeczy zawsze jakieś zdarzenia **jednostkowe** (np. gdy chodzi o gniew Achillesa), jakie mogły się dokonać w świecie tego, co szczegółowe i jednorazowe; chodzi nam przy tym nie o to, by zdarzenie to naprawdę się dokonało, lecz o to, byśmy choćby na chwilę uwierzyli (albo by nam się tak przez chwilę wydawało), że zaszło to, o czym mowa, jakkolwiek wiemy, że ewentualnie nie zaszło wcale, bo nawet jeśli istotnie zaszło, to nie dlatego mamy wierzyć, że tak rzeczywiście było, tylko z jakiegoś innego powodu¹⁰.

Na pierwszy rzut oka nasuwa się podział na dwa, ściśle ze sobą związane, rodzaje owej prawdy, do której odnosi się kategoria prawdopodobieństwa: na prawdę fizyczną, dotyczącą rzeczywistości materialnej i zachodzących w niej zjawisk, oraz prawdę psychologiczną, odnoszącą się do stanów duszy bohaterów i motywów ich postępowania.

Jak wyjaśnia Jean-François Marmontel, prawdopodobieństwo polega na zgodności sposobu naśladowania ze sposobem naszego postrzegania, przy czym dotyczy zarówno uczuć, jak i percepcji oraz przekonań¹¹. Według autora *Elementów literatury*, na podstawie własnych doświadczeń tworzymy sobie pewien model porządku fizycznego i do niego odnosimy to, co jest przedstawione w poezji. Jeśli w owym fikcyjnym świecie wszystko wygląda i przebiega tak, jak – według nas – wyglądałoby i przebiegało w naturze, mamy do czynienia z prawdopodobieństwem. Prawda uczucia natomiast – podążamy wciąż tropem Marmontela – wiąże się z wewnętrznym doświadczeniem tego, co dzieje się w nas samych i co – jak sądzimy – powinno

8 Arystoteles, *Poetyka* [w:] *Retoryka. Poetyka*, przeł., wstępem i komentarzem opatrzył H. Podbielski, Warszawa 1988, s. 33.

9 Tamże, s. 33.

10 R. Ingarden, *Uwagi na marginesie „Poetyki” Arystotelesa* [w:] tegoż, *Studia z estetyki*, t. 1, Warszawa 1966, s. 359.

11 J.F. Marmontel, dz. cyt., s. 1164.

ogólnie dziać się w sercu i umyśle ludzkim. Każdy z nas posiada bowiem zdolność postawienia siebie na miejscu kogoś podobnego i czyni to istotnie, dopóki – co trzeba podkreślić – trwa iluzja¹².

Wymóg podobieństwa do prawdy w zakresie uczuć odnosi się nie tylko do bohaterów, ale także do autora, na co wskazuje np. wypowiedź Euzebiusza Słowackiego dotycząca ody, gdzie „zachować powinien poeta podobieństwo do prawdy, czyli stosowność uczuć, myśli i obrazów swoich do rzeczy, która go zajmuje”¹³.

Stosując się do wymogu prawdopodobieństwa, poeta ma stwarzać pozory rzeczywistości; idąc dalej, można stwierdzić, że jego zadaniem jest wykreowanie iluzji (nazywanej wówczas często „omamieniem”) w świadomości odbiorcy. O takiej roli prawdopodobieństwa pisano w epoce oświecenia nieraz; przywołam choćby wypowiedź Chreptowicza:

Obrazy, które w słowach rzecz malują tak wyraźnie, jak też są w swojej prawdzie, niosą największą ozdobę poezji; czytelnik przeniesiony myślą na miejsce, w którym go stawi poeta, zapomina i o sobie, i o poecie; zdaje mu się, że patrzy na rzecz, o której czyta, nic w czytaniu nie napada, co by go ostrzec miało o słodkim błędzie i obudzić z omamienia; dusza jego zajęta tym, co się w jej oczach dzieje, znajduje się w stanie miłego zachwycenia, a ten stan rozkoszy jak najżywszej¹⁴.

Ciekawe uwagi o osiąganym dzięki zachowaniu zasady prawdopodobieństwa „omamieniu” formułuje Euzebiusz Słowacki, według którego chodzi o taki sposób „wystawienia rzeczy, aby się zupełnie w oczach naszych ukryła usilność sztuki i aby nam się wydawało, iż te wrażenia od rzeczywistych odbieramy przedmiotów”¹⁵.

Dla uzyskania takiego rezultatu potrzebne jest przedstawienie zdarzeń zarówno wiarygodne, jak i dość szczegółowe, a więc uzupełnienie niejako prawdy przez fikcję, byle zgodną z dotychczasowym doświadczeniem odbiorcy, czyli właśnie, dodajmy, prawdopodobną, i zapewniające stworzenie iluzji. Z podobnych założeń wychodzi Ludwik Osiński, oceniając *Wojnę chocimską* Ignacego Krasickiego. Wskazawszy na wagę tematu podjętego przez XBW, stawia jednak pytanie:

12 Tamże, s. 1164–1165.

13 E. Słowacki, *O poezji w ogólności* [w:] *Oświeceni o literaturze...*, dz. cyt., s. 356.

14 J.L. Chreptowicz, *Poezja* [w:] *Oświeceni o literaturze...*, dz. cyt., s. 176.

15 E. Słowacki, *Teoria smaku w dziełach sztuk pięknych*, oprac. tekstu P. Bukowiec, Kraków 2003, s. 33.

Cóż wstrzymało poetę od wprowadzenia tłumu bohaterów rozróżnionych postacią i charakterami, od wydania rozmaitych rodzajów walki, od stworzenia pięknych i zachwycających ustępów, od użycia cudowności nadprzyrodzonej, od zmyślenia przygód z treścią rzeczy ściśle związanych? Lecz wołał Krasicki trzymać się prawdy niżeli szukać podobieństwa do niej¹⁶.

W tym wypadku chodzi o wypełnienie luk, jakie zostawiła historia, oraz wprowadzenie cudowności dla uwznioślenia przedstawionych faktów, a rezultatem ma być zapewne m.in. jakaś postać „omamienia”. To wiąże się z przyjmowaniem przez Osińskiego, że w eposie prawda historyczna łączy się ze „zmyśleniem”, czyli tworem wyobraźni. Mamy w tym wypadku jednak, trzeba podkreślić, do czynienia z zasadniczo odmiennym rozumieniem prawdopodobieństwa niż to, które zostało odziedziczone po Arystotelesie i stanowiło istotę estetyki klasycyzmu. Gdzie indziej Osiński akcentuje m.in., że „nie sama prawda nią [epopeją] rządzi, ale ściśle podobieństwo do niej, bo na koniec grunt tylko historii, znajomość człowieka, pewność czasów, miejsca i obyczajów jest jej podstawą, reszta od wyobraźni dobrze rządzonej zależy”¹⁷.

Warto zauważyć, że przewaga prawdopodobieństwa nad prawdą wiąże się też nieraz z wymogiem dydaktycznej funkcji poezji. Historia bowiem przedstawia fakty nieuporządkowane, pokazuje powodzenie dobrych i złych, poezja zaś posługuje się prawdopodobieństwem, które w tym wypadku przywołuje raczej porządek retoryczny, jest narzędziem perswazji. Trzeba np. tak skonstruować akcję, aby źli byli ukarani, a dobrzy nagrodzeni¹⁸. Jak pisze Philippe van Tieghem, podsumowując poglądy francuskiego klasycyzmu na ten temat, „nie prawda, lecz prawdopodobieństwo jest narzędziem, które pozwala poecie kierować człowieka na drogę cnoty”¹⁹. U nas Wawrzyniec Mitzler de Kolof na łamach „Monitora” w 1774 roku stwierdza m.in., iż „pierwsza teatrów reguła jest, aby dzieje do prawdy podobne na teatrze się reprezentowały”. Nieco dalej dodaje, że „cnoty i występki hańbę i karę odnosić powinny. Autor komedii powinien być poetą sprawiedliwym, ani małych wad wielkimi karami, ani wielkich cnót małymi nadgradami okładać”²⁰. W rezultacie takiego przekonania o zadaniach poezji pojawiają się wówczas,

16 L. Osiński, *Wykład literatury porównawczej* [w:] *Oświeceni o literaturze...*, dz. cyt., s. 407.

17 Tamże, s. 401.

18 Zob. A. Kibédi Varga, dz. cyt., s. 38.

19 Ph. Van Tieghem, *Główne doktryny literackie we Francji. Od Plejady do surrealizmu*, tłum. M. Wodzyńska, E. Maszewska, Warszawa 1971, s. 53.

20 W. Mitzler de Kolof, *[O dobrym teatrze i złej komedii]* [w:] „Monitor” 1765–1785, wyb., oprac. E. Aleksandrowska, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1976, s. 408.

wbrew tradycji gatunku, choćby tragedie z pozytywnym zakończeniem, w których bohaterowie cnotliwi ostatecznie triumfują.

Na wyższość prawdopodobieństwa w stosunku do prawdy wskazuje też koncepcja naśladowania natury w wersji „pięknej natury”, upowszechniona u nas w osiemnastym wieku przede wszystkim za sprawą popularnych wówczas dzieł Charlesa Batteux, według którego chodzi o to, aby naśladowanie nie polegało „na niewolniczym kopiowaniu natury, lecz na dobieraniu przedmiotów oraz cech i przedstawianiu ich na najwyższym stopniu doskonałości, jaki mogą osiągnąć. Jednym słowem, musi to być naśladownictwo, w którym widać naturę – nie taką, jaką jest sama w sobie, lecz taką, jaką być może i jaką można pojąć umysłem (*esprit*)”²¹.

Taki sposób myślenia o prawdopodobieństwie będzie u nas charakterystyczny już dla Filipa Neriusza Golańskiego, który w rozprawie *O wymowie i poezji* bardzo wyraźnie i często nawiązuje do Batteux. Golański podkreśla rolę wyobraźni, imaginacji, która układa „piękności i kształty” zaczerpnięte z natury. Wymyślenie, inaczej fikcja, jest dla niego duszą poezji. Chodzi jednak o to, aby była to fikcja „nie rażąca prawdy, nie taka, żeby do prawdy podobna nie była”. Dalej czytamy, iż „powinno być wymyślenie poety obrazem prawdy, ale przyozdobionej, powinno być ożywione wyborem i różnorodnością farb, których obficie natura dostarcza”²². W innym miejscu tejże rozprawy Golański pisze o rozkoszy płynącej z imaginacji, której twory byłyby – jak twierdzi – „wzgardzone bez prawdy, lecz i sama prawda byłaby zimno bez jej bóstwa przyjęta”²³.

Na dokładniejszą uwagę zasługują tutaj poglądy Euzebiusza Słowackiego. Jeden z rozdziałów jego książki *Teoria smaku w dziełach sztuk pięknych* ma nawet tytuł zawierający główną tezę: *Nauki piękne w swoich naśladowaniach i dziełach nie trzymają się ścisłej prawdy, ale tylko prawdopodobieństwa*. Słowacki także bardzo istotną rolę w procesie twórczym przyznaje imaginacji. Gdyby poeta był tylko kopistą natury – twierdzi – dzieła jego nie wywierałyby na nas większego wrażenia niż dzieła natury, gdyż wytwory człowieka porównywane pod względem wiernego podobieństwa nigdy nie mogą osiągnąć tego stopnia doskonałości, brak im tego, co – dodajmy – stanowi istotną właściwość formy klasycznej, czyli proporcji, jedności i cało-

21 Ch. Batteux, *Zasady literatury* [w:] *Europejskie źródła myśli estetyczno-literackiej polskiego oświecenia. Antologia wypowiedzi pisarzy francuskich, niemieckojęzycznych i angielskich 1674–1910*, oprac. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1997, s. 237.

22 F.N. Golański, *O wymowie i poezji* [w:] *Oświeceni o literaturze...*, dz. cyt., s. 317.

23 Tamże, s. 319.

ści. „W swoich szczególnych twórcach” natura jest na tyle doskonała, że jej przeobrażenie dałoby gorszy rezultat.

Ale natura obok piękności dzieł swoich stawia częstokroć obrażające wady. Mając inne zamiary i ważniejsze cele, nie wszystkim nadaje doskonałą proporcję, nie wszystkim przyzwoiła różnorodność, w innych, jakby niedokończonych, nie upatrujemy potrzebnej jedności i całości. Niedoskonałość części znika zapewne w stosunku do zupełnego układu świata, ale ogarnienie tej wielkiej i pięknej jedności przechodzi zdolność naszego pojęcia²⁴.

Poeta zatem – mówi Słowacki – naśladowuje naturę „tylko w jej sposobach powszechnych, w jej dążeniu do jednej pięknej i zupełnej całości”. Przedstawia przy tym rzeczy nie takimi, jakimi są, ale takimi, jakimi być mogą. Geniusz poety kreuje w swoim umyśle model idealny, który stanowi dlań bezpośredni wzór dzieła²⁵. Jak podkreśla Teresa Kostkiewiczowa, wzór idealny ma wartość poznawczą, gdyż odkrywa istotę zjawisk, a zarazem odznacza się pięknnością, spełniając główne wymagania klasycznej sztuki²⁶. Natura zwyczajna i natura idealna stanowią przeciwległe bieguny, między którymi sytuują się dzieła sztuki, zbliżając się raz do jednej, raz do drugiej granicy. Sama idealność zaś według autora *Teorii smaku w dziełach sztuk pięknych* „jest tylko czystym pojęciem”²⁷. Słowacki podaje przykłady działania poetów ilustrujące jego ogólne wnioski. „Wszystko upiększać, powiększać lub zmniejszać jest szczególnym przywilejem poezji”²⁸ – konstatuje w pewnym momencie.

Pojęcie prawdopodobieństwa odsyła w istocie do relacji nie tyle między dziełem i rzeczywistością, ile między dziełem a świadomością odbiorcy i tym, co ów odbiorca za rzeczywistość uważa. Jak twierdzi Marmontel, prawdopodobieństwo w sferze uczuciowej polega na zupełnej zgodności między geniuszem poety i duszą odbiorcy²⁹. Philipp Hamon pisze o kodzie ideowym i retorycznym, wspólnym nadawcy i odbiorcy i zapewniającym zrozumiałość przekazu przez jego odniesienie do wartości pozatekstowych, które w tym wypadku pełnią rolę „rzeczywistości”³⁰. Można dodać, że ów

24 E. Słowacki, *Teoria smaku w dziełach sztuk pięknych*, dz. cyt., s. 22.

25 Zob. uwagi na ten temat w: M. Stanisz, *Wczesnoromantyczne spory o poezję*, Kraków 1998.

26 T. Kostkiewiczowa, *Miejsce wyobraźni w polskich poetykach 1800–1830 [w:] Między oświeceniem i romantyzmem. Kultura polska ok. 1800 roku*, red. J.Z. Lichański, Warszawa 1997, s. 343.

27 E. Słowacki, *Teoria smaku w dziełach sztuk pięknych*, dz. cyt., s. 32.

28 Tamże, s. 24.

29 J.F. Marmontel, dz. cyt., s. 1166.

30 Ph. Hamon, *Vraisemblance [w:] Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures. Littératures française et étrangères, anciennes et modernes*, sous la dir. de J. Demougin, t. 2, Paris 1987, s. 1768.

kod określony jest przez wspólny świat uczestników komunikacji, obejmujący nie tylko wiedzę o rzeczywistości, lecz także system wartości czy konwencje gatunkowe, gdyż to, co jest odbierane jako prawdopodobne w jednym gatunku, czasem nie będzie takie w innym. Poszczególne formy gatunkowe wymagają bowiem niejako „poprawiania” czy uzupełniania rzeczywistości, zatem, co należy zaakcentować, także odchodzenia od prawdy w innych kierunkach i przy użyciu odmiennych środków. Słowacki twierdzi, iż „w każdym rodzaju poezji są prawdy przypuszczone i względne, które zastępują miejsce prawd rzeczywistych”³¹. W bajce np. akceptujemy przedstawienie rozmawiających ze sobą zwierząt. „Jesteśmy przekonani, że to być nie mogło, ale dozwalamy tej wolności poecie, pod warunkiem tylko, aby jej dobrze użył”³².

Według Golańskiego imaginacja „nie wmawia bynajmniej, żeby tak było w istocie, jak w bajce stawia, owszem tłumaczy prawdę pod przyjemną postacią dla ludzi, a nie wprawia ich w błędy”³³. Krasicki, twierdząc, iż bajka „powinna być krótka, jasna i o ile możności zachować prawdę”³⁴, wyjaśnia, że ten ostatni warunek będzie spełniony, jeśli ustępstwo na rzecz konwencji będzie jak najmniejsze; zwierzęta zatem zostaną przedstawione w miejscu im właściwym i będą posiadać cechy, które tradycyjnie są im przypisywane. Poza tym „zamiast krótkiego działania, historia przeciągła opowiadać się nie będzie”³⁵. Nie będzie więc, dodajmy, zabiegów służących kreowaniu iluzji w świadomości czytelnika.

W sielance według Słowackiego poeta często łączy w jednym miejscu wszystkie zalety i uroki życia pasterskiego, chociaż wiemy, iż bardzo rzadko zdarza się to w rzeczywistości. Akceptujemy je jednak jako prawdopodobne, bowiem „nic się nie sprzeciwia, aby nie mogły być złączone”³⁶. W innych gatunkach autorzy także stosują odpowiednie zabiegi „idealizujące”, np. w eposie i tragedii tworzone są postaci o cechach przewyższających te, które charakteryzują przeciętnych ludzi. Ów zakres wolności poety poszerza się, choć niejako w innym kierunku, w komedii, gdzie „śmieszność dozwala i wymaga nawet uchybienia niektórym proporcji i stosunków. Charaktery komiczne bywają zwykle mniej lub więcej przesadzone”³⁷.

31 E. Słowacki, *Teoria smaku w dziełach sztuk pięknych*, dz. cyt., s. 23–24.

32 Tamże, s. 24

33 F.N. Golański, dz. cyt., s. 319. Warto zauważyć, że tutaj pojawia się także pojęcie prawdy, ale w znaczeniu ogólnej myśli będącej przesłaniem utworu.

34 I. Krasicki, *O rymotwórstwie i rymotwórcach* [w:] *Oświeceni o literaturze...*, dz. cyt., s. 83.

35 Tamże, s. 83.

36 E. Słowacki, *Teoria smaku w dziełach sztuk pięknych*, dz. cyt., s. 24.

37 Tamże.

Wraz z upowszechnianiem się nowych koncepcji estetycznych prawdopodobieństwo stopniowo ustępuje prawdzie, o czym świadczą na przykład powstałe szczególnie w późnym oświeceniu poematy epickie, relacjonujące przede wszystkim rzeczywiste zdarzenia historyczne. W dużej mierze jednak pojęcie prawdy używane już jest w znaczeniu zasadniczo odmiennym od tego, do którego w estetyce klasycznej odwoływało się to, co prawdopodobne. Warto tu jako przykład przywołać choćby poglądy Franciszka Wężyka, który istotę poezji wiąże nie z prawdopodobieństwem, ale właśnie z samą **prawdą**, połączoną zawsze z **pięknem**. Według niego „poezja jest to mocne uczucie piękności i prawdy, wyższym a niepospolitym objawione sposobem”³⁸. To już wskazuje proces przemiany w myśleniu na ten temat, przemiany w kierunku estetycznych koncepcji romantyzmu.

Streszczenie

Zasada prawdopodobieństwa była w okresie oświecenia niemal powszechnie akceptowana, głównie (choć nie tylko) w ramach estetyki klasycyzmu. Potwierdzają to liczne wypowiedzi estetyczno-literackie w tamtej epoce. Prawdopodobieństwo, które ewokowało to, co ogólne, co mogło się zdarzyć, było uważane za ważniejsze od prawdy, odnoszącej się do faktów jednostkowych. Wiązało się też z możliwością pewnego, akceptowanego przez odbiorców, odstępstwa od prawdy, aby dzieło mogło spełnić funkcję dydaktyczną (np. poprzez pokazanie tryumfu cnoty) czy aby zaprezentować rzeczy nie takimi, jakimi są, ale jakimi mogą być. Wierność zasadzie prawdopodobieństwa miała też służyć wytworzeniu iluzji w świadomości odbiorców. W różnych gatunkach przy tym ta możliwość modyfikacji prawdy wyglądała inaczej (np. mówiące zwierzęta dopuszczalne były tylko w bajce). Nowe koncepcje estetyczne wiążą się natomiast z odchodzeniem od zasady prawdopodobieństwa, często w kierunku w nowy sposób rozumianej – prawdy.

Summary

The principle of probability was in the period of Enlightenment almost entirely accepted, mainly (although not only) within the framework of the aesthetics of classicism. The above is confirmed by a number of aesthetic and literary statements of that age. Probability which evoked all that was general, that could have happened, was considered more important than the truth, which referred to individual facts. It was connected with the possibility of a certain derogation from the truth accepted by the recipients, so that the work could satisfy the didactic function (e.g. by showing the triumph of virtue), or in order to present things not the way they really are, but the way they might be. Fidelity to the probability principle was also supposed to serve the creation of an illusion in the recipients' awareness. In various genres, this possibility of the truth modification would look different (for example, talking animals were acceptable only in a fairy tale). However, new aesthetic concepts entail the departure from the probability principle, frequently in the direction of the truth understood in a new manner.

38 F. Wężyk, *O poezji w ogólności* [w:] *Oświeceni o literaturze...*, dz. cyt., s. 36.