

Patrycja Bąkowska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: 0000-0002-9987-4706

Doświadczenie krajobrazu w pismach podróżniczych Dyzmy Bończy Tomaszewskiego

Spuścizna literacka Dyzmy Bończy Tomaszewskiego, należącego do twórców *minorum gentium*, jest dziś znana właściwie wyłącznie badaczom. W powszechnej świadomości pisarz ten bowiem raczej nie funkcjonuje, a jeśli już bywa wspominany, to przede wszystkim jako przeciwnik Konstytucji 3 maja (1791) i targowiczanie. To właśnie akces do konfederacji targowickiej (27 kwietnia 1792), zawiązanej pod auspicjami Katarzyny II, sprawił, że Tomaszewski został zaliczony do niechlubnego grona zdrajców, wraz ze swoim protektorem – Stanisławem Szczęsnym Potockim [Butterwick 2022: 407–422]. Biorąc pod uwagę to, co powiedziano do tej pory, można by się zastanowić nad zasadnością podejmowania refleksji o twórczości autora, którego literacką aktywność dość skutecznie przysłoniła „Wielka Historia”. Trudno jednak nie ulec pokusie i nie przywołać znanej obserwacji Arthura Onckena Lovejoya, wskazującego konieczność analizy tekstów twórców drugo- i trzeciorzędnych, które dla historyka literatury podejmującego „badania idei i uczuć poruszających ludzi w przeszłości oraz procesów formujących tak zwaną literacką i filozoficzną opinię publiczną” [Lovejoy 2009: 23] są ważnym, trudnym do przecenienia źródłem wiedzy. Dobrym przykładem tego zjawiska jest twórczość

Tomaszewskiego – średniozamożnego szlachcica, absolwenta kolegium jezuickiego, aktywnego w sferze publicznej, zainteresowanego literaturą oraz naukami przyrodniczymi [Grześkowiak-Krwawicz 1994: 492]. Jego wybrane utwory zostaną przeze mnie odczytane w odniesieniu do oświeceniowych przemian estetyczno-literackich, które odegrały fundamentalną rolę w wyłanianiu się nowoczesności.

„Zwrot ku estetyce” – by skorzystać ze sformułowania i rozpoznać Odo Marquarda – znamionuje *modernitas* i znajduje swoje przełożenie na płaszczyźnie antropologicznej. Niemiecki filozof, śledząc towarzyszące nowoczesnej teodycei procesy „odbierania wszelkiemu złu znamion zła”, wskazuje na dowartościowywanie tego, co niepiękne,

co wzniosłe, sentymentalne, interesujące, romantyczne, symboliczne, abstrakcyjne, brzydkie, dionizyjskie, fragmentaryczne, załamane, nietożsame, negatywne; to, co niepiękne, bierze górę nad pięknem jako fundamentalna wartość estetyczna. Ale to upożytywnienie zła estetycznego zakłada ze swej strony odebranie znamion zła temu, co estetyczne: tradycyjnie ustawiana na pozycji zła, mianowicie „niższa” władza *aisthesis* – zmysłowość – awansuje nowocześnie do roli rzekomo najwyższej (mianowicie artystycznej) potencji ludzkiej kreatywności i genialności dzięki powstaniu estetyki [...]. [Marquard 2007: 12]

Tego typu przemiany w zakresie estetyki, możliwe do prześledzenia w literaturze i ogólnie w sztuce, miałyby wymiar kompensacyjny – stanowiłyby odpowiedź na próby „odczarowania” świata i konieczność uwolnienia zarówno Stwórcy, jak i człowieka od odpowiedzialności za istnienie zła [Marquard 1994]. Moc stwórcza przyznana została człowiekowi, który – za pomocą nauki i sztuki – miał podporządkować sobie świat [Pieńkos 2000: 88]. Nie bez powodu właśnie na oświecenie przypada rozwój malarstwa plenerowego. W procesie krystalizowania się nowego podejścia do krajobrazu kluczowym elementem wydaje się stosunek człowieka do jego przyrodniczego otoczenia. Zainteresowanie naturą

przejawia się nie tylko ze względu na jej walory użytkowe, ale i estetyczne. Szczególną rolę zyskuje postać obserwatora – artysty, badacza, którego spojrzenie czyni dany widok godnym utrwalenia (przy czym już sama obecność człowieka w plenerze akcentuje rozwój danej sytuacji) [Pieńkos 2021: 19–47]. Warto przypomnieć, że wśród typów krajobrazów cieszących się zainteresowaniem oświeconych coraz częściej zaczęły pojawiać się zjawiska i elementy groźne, budzące lęk, takie jak burze, góry, wulkany, wodospady [zob. m.in. Maciocha 2009; Pieńkos 2021: 73]. Przyroda dzika i niebezpieczna stała się przedmiotem estetycznej kontemplacji, co trafnie oddaje metafora spektaklu natury. W przeciwieństwie do dwóch innych metafor związanych ze słowem „natura” – jako zegar bądź książka – ta akcentuje właśnie rolę odbiorcy i odbiorcy, którym jest człowiek [Cuillé 2021: 2–5].

Pytania, na które w toku analiz tekstów Tomaszewskiego postaram się odpowiedzieć, dotyczyć będą literackich sposobów przedstawiania krajobrazu: motywów, strategii, konwencji uruchamianych po to, by oddać „spojrzenie patrzącego podmiotu” – obserwatora, ale poniekąd także współtwórcy widzianego pejzażu¹.

1. Włosi a Helweci

Omawiane przeze mnie teksty Tomaszewskiego powstały w związku z podróżą do Włoch i Szwajcarii, którą pisarz odbył w latach 1779–1780 [Grześkowiak-Krwawicz 1994: 493]. Zaczniemy od utworu pt. *O Szwajcarii*, budzącego zainteresowanie badaczy jako ciekawy przykład polskiej fascynacji tym krajem, a zwłaszcza jego ustrojem, postrzeganym jako wzorcowy, godny naśladowania [Kostkiewiczowa 1994: 54 i n.]². Z perspektywy podejmowanego tu tematu wskazany tekst zwraca uwagę odbiorcy także opisaniami krajobrazu, co również można uznać za charakterystyczne

¹ Używam formuły Marcina Cieńskiego [zob. Cieński 2000: 279].

² Tekst Tomaszewskiego odnotował też w swoich rozważaniach Jacek Kolbuszewski, kreśląc syntetyczne studium dotyczące motywów alpejskich w literaturze polskiej [zob. Kolbuszewski 2015: 40].

dla długiego wieku XVIII³. Za *exemplum* niech posłuży początek utworu poświęcony granicy między Włochami a Szwajcarią. Położona na jeziorze Maggiore Isola Bella, na której znajduje się podróżnik, skłania go do refleksji nad urokami włoskiego krajobrazu i „okropnościami” (takiego określenia użył Tomaszewski) pogranicza włosko-szwajcarskiego. Tego typu skonwencjonalizowanemu zestawieniu różnych typów krajobrazów towarzyszy dobra orientacja w tekstach podróżniczych, potwierdzona m.in. przywołaniem wyprawy dookoła świata lorda Ansona (1740–1744), z którą związany był opis wyspy Tinian. Zdaniem Tomaszewskiego Isola Bella, także ciesząca się zainteresowaniem XVII- i XVIII-wiecznych wojażerów [Oleńska 2015], przewyższa ją swym pięknem. Nie może przy tym dziwić, że Tomaszewski, wychowanek szkoły jezuickiej, wykazuje świetną znajomość tradycji antycznej, wykorzystując motyw Herkulesa na rozstaju dróg: „Znajdowałem się na tej wyspie [Isola Bella – P.B.] w tym stanie, w jakim Ksenofont maluje nam Herkulesa pomiędzy cnotą i rozkoszą walczącymi z sobą o serce młodzieńca” [Bończa Tomaszewski 1822b: 2]⁴. Decyzja, przed którą stoi podróżnik, dotyczy pozostania we Włoszech bądź pójścia dalej – w stronę Szwajcarii. Owo bycie na rozdrożu doskonale egzemplifikuje liryczna partia utworu:

Gdzie idziesz? W jakąż oddalasz się stronę?

Ty, który muzy kochasz i ich dzieła?

Umiałeś cenić pienia ich pieszczone,

Jakaż cię rzucać kraj ich myśl zajęła?

Gdzież ci powiedzą: tu zrodzon Wirgili,

Tu jest kolebka dawnych świata Panów;

Tu Buonarotti, Tass i Rafał żyli,

Tu są posągi Aurelich, Trajanów,

- 3 O zainteresowaniu oświeconych Szwajcarią ze względu na estetyczne walory jej krajobrazu pisała m.in. Alina Aleksandrowicz [zob. Aleksandrowicz 1998].
- 4 Tu i w pozostałych cytatach pochodzących z twórczości tego autora zapis i interpunkcję ostrożnie zmodernizowano. Dalej w odniesieniach do jego do utworów posługuję się w tekście głównym skrótami: OSz – *O Szwajcarii*; Ol – *O lawie*; UnE – *Uwagi nad Etną*; OM – *O Miltonie*; Ws – *Wschód słońca widziany z brzegu Jeziora Genewskiego*.

W którymże kraju ujrzysz z sobą zgodne
 Jeniusz stary i Gust w swej młodości?
 Zieloność świeżą, powietrze łagodne,
 Które tchnie słodkim zapąłem miłości?
 Czyż dla Helwetów, dla ich dzikiej cnoty,
 Dla sprzecznych z sobą żywiołów w ich stronie
 Chcesz Auzonii porzucać pieszczoty,
 Mogąc przepędzać dni na Gracyj łonie?
 [OSz: 3]

Opowiedziana w *Memorabiliach* Ksenofonta historia Herkulesa, który na swojej drodze spotkał dwie kobiety, Nieprawość i Cnotę, cieszyła się w epokach dawnych ogromną popularnością i zyskała różnorodne realizacje zarówno w sztuce, jak i w literaturze (zob. np. Francesco Petrarka, John Milton, Anthony A.C. Shaftesbury [zob. np. Miller 2008: 167–192])⁵. Tomaszewski sięga po tę opowieść, by podkreślić trudności wyboru, którego musiał dokonać; w tekście zostają one oddane za pomocą wielu pytań oraz wyliczeń zalet kultury włoskiej. Opuszczenie siedziby Muz, krainy Wergilego, Buonarottiego i Rafaela, wreszcie – miejsca szczęśliwego (*locus amoenus*), w którym „zieloność świeża”, „powietrze łagodne”, wydaje się wszak uzasadnione. Powodem jest „dzika cnota” Helwetów. Wydawałoby się zatem, że wewnętrzny spór targający podróżnikiem dotyczy napięcia między rozkoszami płynącymi z doświadczenia estetycznego (jakich mogłoby dostarczyć obcowanie z kulturą włoską) a potrzebą oddania hołdu umiłowanej, choć surowej, cnocie Szwajcarów. Wypada podkreślić, że tego typu sposób ukazywania Helwetów, zwłaszcza zaś akcentowanie ich przywiązania do wolności i równości, był w polskim oświeceniu dość powszechny, a tekst Tomaszewskiego jest tego dobrym, choć niejedynym, przykładem [Kostkiewiczowa 1994].

Dalsze rozważania, następujące po partii lirycznej, poświęcono owej opozycji – wysublimowanej sztuce włoskiej przeciwstawiona jest, wskazana na prawach przykładu, „pieśń owa zachwycająca

5 O polskich realizacjach tego motywu pisali m.in. Jerzy Banach [zob. Banach 1984: 100–102, 128] i Jerzy Miziołek [zob. Miziołek 2004].

pocziwych Szwajcarów”, która – jak zaznacza narrator – być może „nie przeniknie serca mego tą melodią, jak muzyka Pergoleza albo Jomellego” [OSz: 4]. Urok kultury włoskiej, sygnowanej nazwiskami słynnych muzyków (Giovanniego Battisty Pergolesiego i Niccolò Jommellego), nie jest jednak w stanie zatrzymać podróżnika w Italii – udaje mu się, niczym Herkulesowi, oprzeć rozkoszy po to, by kroczyć drogą cnoty. Co ciekawe, ową „pieśnią pocziwych Szwajcarów” jest pieśń pasterska (*ranz des vaches*), która w Szwajcarach przebywających poza granicami ziemi przodków miała budzić nostalgię wywołaną tęsknotą za ojczyzną, przez oświeconych uznaną za niebezpieczną chorobę wymagającą medycznej interwencji [Starobinski 2017: 188–202]. To przekonanie być może nie było obce Tomaszewskiemu. Nie ma on bowiem wątpliwości, że przekroczenie granicy włosko-szwajcarskiej jest równoznaczne z wejściem do krainy, którą rządzą „miłość wolności” i „cnota, pocziwych przymiot ludzi” [OSz: 4].

2. Wzniosłość i niewyraźność

Umiłowanie prostoty i surowości łączonej z cnotą przywodzi na myśl oświeceniową fascynację górkim krajobrazem, którą wzmacniało przekonanie o związku między wymagającym, górkim klimatem a usposobieniem Szwajcarów [Kostkiewiczowa 1994: 61]. Tomaszewski daje wyraz tym fascynacjom, opisując uwiecznioną m.in. przez Williama Turnera (*Most Diabelski na przełęczy św. Gotarda*, ok. 1804 [Pieńkos 2021: 113–114]) Przełęcz św. Gotarda, która skłania go do refleksji nad wielkością wywołującej trwogę potęgi natury:

Wszędzie, gdzie natura nie postawiła przeszkód niezwykłych, droga jest wygodna, a tam, gdzie trudności zdają się niepokonane, idzie droga wężykiem, przesuwając się wolnie po pod granitowych gór sklepienia, które wiszą nad nią i nad okropnemi o kilka stóp przepaściami, a gdy droga napada na skałę horyzontalnie stojącą, skała otwiera swe boki i w kształcie wielkiego wodociągu się pokazując, człowieka między swoje ściany prowadzi. Przywiodła nareszcie nad przepaść, nad

tę głębią niezmierzoną okiem, gdzie natura zdaje się mówić śmiertelnym: „Stój śmiałku! Tu się kończy moc twoja”. [OSz: 5]

Obserwacje Tomaszewskiego wpisują się w ciąg relacji polskich wojażerów wieku światła, dla których góry stanowią ważny, chętnie podejmowany temat [Kowalczyk 2005: 160–162]. Nie chodzi tu jednak o oryginalność narracji Tomaszewskiego, ale właśnie o jej typowość. W przytoczonym fragmencie uwagę zwraca doświadczenie estetyczne. Wysokie, majestatyczne góry budzą w wędrowcu poczucie wzniosłości. Wzniosłość, znana już starożytnym, by wspomnieć słynny traktat Pseudo-Longinosa poświęcony tej kwestii, w oświeceniu zaczęła funkcjonować poza retoryką – już nie tylko jako właściwość wypowiedzi charakterystyczna dla stylu wysokiego, ale także „jako uczucie doznawane przez samotną jednostkę w izolacji przeżywającą kontakt z niezwykłymi wytworami lub fenomenami natury” [Kostkiewiczowa 1996: 12]. Wprawdzie w długim wieku XVIII sformułowano wiele definicji wzniosłości (by wskazać autora najważniejszego ujęcia – Immanuela Kanta⁶), jednak w większości z nich wśród zjawisk wzbudzających ją w człowieku wskazywano m.in. wodospady, rzeki, wulkany i góry [Płuciennik 2000: 96]. W przytoczonym fragmencie „efekt” wzniosłości uzyskany jest przede wszystkim za pomocą czasowników oddających ruch i epitetów, które eksponują wielkość i sprawczość gór oraz kontrastującą z nią małość istoty ludzkiej, przez owe góry niemal pochłoniętej⁷.

Trzeba jednak zaznaczyć, że patetyczna apostrofa natury wieńcząca przywołany *passus* („Stój śmiałku! Tu się kończy moc twoja”), mogąca przywołać na myśl Pismo Święte (zob. Wj 3,5: „Rzekł

6 W *Analityce wzniosłości* Kanta możemy przeczytać, że „[w]zniosłym należy przeto nazwać nastrój ducha, wywołany przez pewne zajmujące refleksyjną władzę sądzenia wyobrażenie, nie zaś sam przedmiot” [Kant 2004: 140]. Syntetyczne ujęcie wewnętrznie skomplikowanych refleksji Kanta dotyczących wzniosłości zaprezentował Jarosław Płuciennik [zob. Płuciennik 2000: 91–105].

7 Można chyba sądzić, że analizowane tu fragmenty pism Tomaszewskiego da się potraktować jako przykład retoryki wzniosłości, którą Płuciennik definiuje jako sztukę „używania języka w celach perswazji emocjonalnej związanej z doświadczeniem wzniosłości”, wykorzystującą określone środki językowe podporządkowane realizacji owych celów [Płuciennik 2000: 169].

mu [Bóg]: «Nie zbliżaj się tu! Zdejm sandały z nóg, gdyż miejsce, na którym stoisz, jest ziemią świętą»”), nie została przez człowieka wysłuchana. Dla jasności warto przywołać fragment utworu: „«Nie», odpowiedział człowiek zuchwale. «Nie zrobiłemże mostów łączących z sobą światy, przedzielonych niezmiernością mórz? Postawię go jeszcze nad tą przepaścią» – to rzekł i przebył przepaść” [OSz: 5]. Z perspektywy odbiorcy ten manifest potęgi ludzkiej sprzyja przede wszystkim unaocznieniu elementów krajobrazu widzianego przez podróżnika, zwłaszcza że – co może wydawać się paradoksalne – krajobraz ten był trudny do wyobrażenia nawet dla artystów:

Widziałem imaginacją największych artystów pograżoną w zadziwieniu, chcąc dociec, jak można było zrobić arkadę cudowną mostu, siedemdziesiąt pięć stóp otwartości, przez którą leci rzeka Reuss z łoskotem najstraszniejszych grzmotów, w głębokości, na którą patrząc, głowa się kręci. Nie pojmują oni tego cudownego na powietrzu rusztowania i wraz z ludem tamtejszej okolicy ledwie nie są zmuszeni wierzyć, że diabeł był jego architektem. [OSz: 5–6]

Osobną uwagę należy poświęcić określeniom, jakich w dwóch przytoczonych tu fragmentach użył Tomaszewski do opisu górskiego krajobrazu. Wskazanie na efekty akustyczne („łoskot najstraszniejszych grzmotów”), nagromadzenie takich słów, jak „przepaść” czy „głębia” (dodatkowo dopełnionych epitetami – „okropna”, „niezmierzona”) akcentuje niebezpieczeństwo i grozę sytuacji, w jakiej znalazł się podróżnik. Co jednak istotne – niebezpieczeństwo to w chwili pisania owych szkiców należy do przeszłości, a już z pewnością nie można mówić o zagrożeniu dla czytelnika obcującego z górskim krajobrazem za pośrednictwem języka. Spełniony jest zatem warunek dystansu, o którym w odniesieniu do wzniosłości wspominał Kant [Płuciennik 2000: 164–165]⁸.

8 Na poczucie bezpieczeństwa doświadczającego wzniosłości zwracał też uwagę m.in. Edmund Burke [Wawrzonkowski 2010: 199–200].

Postawa człowieka pragnącego zmierzyć się z naturą nosi przy tym znamiona zuchwałości i samemu podróżnikowi przywodzi na myśl Miltonowskiego Szatana. Przypomnienie *Raju utraconego*, przez oświeconych cenionego ze względu na budzenie uczucia wzniosłości [zob. np. Sinko 1992: 74–80; Gigante 2016: 7–21], ma na celu wywołanie jej u odbiorcy, który powinien doświadczyć zadziwienia wojażera. Kontemplacji górskiego krajobrazu towarzyszy fascynacja mocą człowieka, który staje do walki z naturą – podobnie jak Szatan walczący ze Stwórcą:

Tu, na tym diabelskim moście, człowiek mający w oczach grzmiącą kataraktę Reuss rzeki, otoczony okropnościami prawdziwie fantastycznymi, przypominając sobie zuchwalstwo czarta w Miltonie stawiającego ów most kolosalnej wielkości, musi się upokorzyć przed tem wielkiem zjawiskiem, którego nawet słabego wyobrażenia uczynić sobie niepodobna. [OSz: 6]

Odwołanie do sceny z utworu Milтона – adekwatne również ze względu na legendę, zgodnie z którą Pont du Diable podobno (jak sugeruje nazwa) został stworzony przez diabła – miałoby pomóc w przedstawieniu tego, co nie mieści się w ludzkiej wyobraźni lub pozostaje niewyraźne z powodu swojej wielkości. Pont du Diable, budzący fascynację wielu podróżników, jest jednak równie trudny do objęcia wyobraźnią, jak stworzone przez naturę katarakty na rzece Reuss, wywołujące w zuchwałym człowieku lęk i pokorę.

Zainteresowanie Tomaszewskiego górskim krajobrazem nie ogranicza się jednak tylko do przytoczonych na prawach przykładu fragmentów utworu odnoszących się do tego, co niebezpieczne. W samym tekście znajdziemy zresztą jeszcze jeden *passus* poświęcony urokowi gór:

Cóż dopiero, gdy się wyjdzie na sam wierzchołek góry S. Gotharda! Nie ma farb, które by wydawały rodzaj tego widoku... Jeśli mnie wyobraźnia nie unosi, przynajmniej nic nie masz szlachetnego, pięknego i wielkiego, czego by wzbudzić w sercu ten widok nie mógł. Gdybym znał filozofa, który by myśł

powziął wydania przepisów ogólnych moralności, i tę dobroczynną naukę chciał ogłosić, wierzaj mi (powiedziałbym mu), ucieknij od miast zgielku, porzuć równiny, udaj się na wierzchołek tej góry olbrzymiej, gdzie najczystsze światło nieba ogarnie twój umysł i nowem twoje pojęcie upoi uczuciem. [OSz: 7–8]

Kolejny raz korzysta Tomaszewski z odmiany toposu niewyraźności, korzeniami sięgającego antyku⁹, tym razem w odniesieniu do obrazu widzianego ze szczytu góry. Co ciekawe, zamiast spodziewanego w tym miejscu opisu widoku narrator snuje refleksje o charakterze etycznym, czyniąc użytek ze skonwencjonalizowanego przeciwstawiania miastu – postrzeganemu jako siedlisko grzechu – przestrzeni naturalnej, rzekomo uwolnionej od tego, co grzeszne i nieczyste. Tego typu zestawienie odsyła do kulturowych wyobrażeń dotyczących gór jako siedziby bóstwa, przestrzeni sakralnej [zob. np. Eliade 2008: 37–40]. Zajęta przez narratora pozycja – przemawia on przecież ze szczytu, z wysokości – przywodzi na myśl, na zasadzie kontrastu, rozpaczliwe wołanie człowieka z Psalmu 129 *De profundis clamavi*. Sytuacja grzesznika jest diametralnie różna od sytuacji podróżnika, który dzięki wspinaczce doświadczył, choć w sposób swoisty, działania *sacrum*. Owa swoistość dotyczyłaby słabej obecności bóstwa w świecie przedstawionym. Trudno bowiem jednoznacznie stwierdzić, czy określenie „najczystsze światło nieba” da się interpretować jako odniesienie do sfery religijnej. Niewątpliwie mamy tu odniesienie do moralności i etyki, czyli tego, co w człowieku pożądane. Ale o tym ma wszak pisać inny człowiek – filozof, który mógłby podjąć się użytecznego społecznie zadania spisania prawideł moralnych. Sprawą otwartą pozostaje natomiast pytanie o rolę i ewentualne symboliczne znaczenie nieba. Zwłaszcza że w tym samym utworze pojawia się obraz ziemskiej Arkadii w postaci szwajcarskiego kantonu Appenzell, którego opis jest realizacją toposu miejsca szczęśliwego, miejsca – dodajmy – zamieszkałego przez ludzi pracowitych, skromnych

9 O tym toposie w odniesieniu do utworów o charakterze panegirycznym pisał Ernst Robert Curtius [zob. Curtius 2009: 167–170].

i gościnnych [zob. OSz: 19–20]¹⁰. Nawiązanie do sfery religijnej pojawia się, ale znowu – w odniesieniu do historii ludzkości: do czasów biblijnych patriarchów.

Mamże opisywać obyczaje pasterzy Appentzel i sposób ich życia? Porzucić tu trzeba pióro, bo któż wierzy w bajki złotego wieku; ale jeżeli podania dawne o patriarchalnym życiu przyjdą komu na pamięć, tu to wystawić sobie może życie Abrahama i Jakuba, tu dobroczynność Boosa, wstydliwą skromność Ruthy, miłość macierzyńską Racheli i pięknej Agary, Ismaela matki. [OSz: 20]

Przytoczone fragmenty tekstu Tomaszewskiego pozwalają wysnuć dwie generalne obserwacje dotyczące sposobów sytuowania się narratora wobec górskiego krajobrazu. Z jednej strony dostrzec możemy znamionującą polskie oświecenie dążność do wyrażenia refleksji oraz stanów emocjonalnych, z którymi przyrodnicze otoczenie korespondowało [Kostkiewiczowa 1979: 259–262], z drugiej natomiast do głosu dochodzą zakorzenione w kulturze europejskiej konwencje, by wspomnieć motyw Herkulesa na rozstaju dróg czy topos niewyraźności. We fragmentach tych uwidacznia się kulturowy sposób doświadczania przestrzeni – ważnej i dostrzeganej o tyle, o ile budzi w człowieku określone skojarzenia literackie czy szerzej – kulturowe.

3. Doświadczenie przestrzeni

Podobne mechanizmy zaobserwować można w relacji dotyczącej Etny i szkicu poświęconemu lawie¹¹. Czytając szkic *O lawie*, odnosi się wrażenie, że Tomaszewski traktuje obraz wulkanu i wydobywającej się zeń lawy jak „materiał”, z którego można uczynić dzieło sztuki budzące w człowieku określone doznania:

10 Lokowanie Arkadii w Alpach szwajcarskich było w kulturze wieku światła dość częstym zabiegiem. Pisał o tym m.in. Jacek Woźniakowski [zob. Woźniakowski 2011: 215 i n.].

11 Także inni polscy podróżnicy do Włoch wykazywali zainteresowanie wulkanami – Etną i Wezuwiuszem [zob. Łysiak-Łątkowska 2022: 49–68].

Jej jasność tak jest błyszcząca i przerażająca, że wtenczas najpierwszy raz uważać można, że niebo od ziemi swą światłość bierze i daje mu postać nieustannego błyskania, niebo wzajemnie całe znowu się powtarza swą jasnością w morzu i natura cała goreje tym potrójnym obrazem ognia. [Ol: 105]

Przytoczony fragment, akcentujący w sposób szczególny grę odbić między niebem, wodą i lawą, ewokuje wizję człowieka otoczonego ze wszech stron przez ogień. Obraz ten przywołuje na myśl opis piekła – jasność i światło, zwyczajowo waloryzowane pozytywnie, kojarzone z tym, co święte, tu budzą przerażenie, co potwierdza dalszy *passus*:

Szum wichru słyszeć się daje, pokazując się przez nieustanne kręcenie się płomieni w tej niezglębnej pieczarze, z której się wydobywa lawa; trwoga myśl przeraża, co się dzieć musi w wnętrznosciach ziemi, bo słysząc niepojęte łoskoty, których wściekłość całą trzęsie jej posadę. Skąły, które otaczają otwory lawy, są pokryte siarką i smołą, których farba ma obraz piekielnych kolorów; żółtawa zieloność, żółtość czarniawa i ciemna czerwoność nieprzyjemnie rażą swą sprzecznością oczy, tak jak słuch jest zmordowany przez ten jęk przeraźliwy, podziemny, jaki wydają czarownice, gdy w ciemnej nocy wywołują księżyc na ziemię. [Ol: 105]

We fragmencie tym dzięki czasownikom (m.in. „pokazując”, „wydobywa”, „trzęsie”) i epitetom (m.in. „nieustanne”, „niepojęte”, „żółtawa”, „czarniawa”, „ciemna”) oddano „dzianie się” opisywanej sytuacji. Jej dynamiczność buduje także odwoływanie się do różnych zmysłów – wzroku i słuchu, co oddaje okropność wybuchu wulkanu, niepozbowionego przy tym walorów estetycznych. Chodziłoby tu jednak o estetykę grozy: szum wichru, płomienie, „niezglębna” pieczara, siarka, smoła – to akcesoria przypominające literackie deskrypcje piekła, czego zresztą Tomaszewski ma świadomość, pisząc: „Wszystko, co otacza ten wulkan, przypomina nam piekło i wszystkie jego obrazy malowane przez poetów w tych miejscach wyobraźnią swą czerpały” [Ol: 106]. Jako interesujące

jawi się to, że – wbrew własnej praktyce – Tomaszewski nie wskazuje żadnych przykładów literackich, być może licząc na erudycję odbiorcy. Niewątpliwie jednak wulkan postrzegany jest tu jako źródło literackiej czy – szerzej – artystycznej inspiracji i jako taki budzi zainteresowanie człowieka. Wypada nadmienić, że w szkicu poprzedzającym analizowany tu opis lawy, a dotyczącym Etny, pada nazwisko autora dzieła, które Tomaszewskiemu wydało się adekwatne ze względu na opisywane miejsce:

Patrząc na ten gorejący zalew, wystawia człowiek sobie wyobrażenie, które chciał dać Milton tej przepaścistej otchłani, gdy nam maluje Książęcia piekielnych duchów, podnoszącego swą groźną głowę i przebiegającego z zaiskrzonymi oczu ocean ognisty. [UnE: 101]

4. Melancholia i rozkosz

Wspomnianemu w utworze *Szwajcaria* oraz w szkicu *Etna* autorowi *Raju utraconego* poświęcił Tomaszewski odrębny tekst, uzupełniony przekładem fragmentu tego poematu¹². Ze szkicu o charakterze biograficznym, zatytułowanego *O Miltonie*, polski czytelnik dowiaduje się o słynnej ślepotcie pisarza oraz jego najważniejszych dziełach [OM: 167–176]. Tomaszewski odnotowuje też różnorodne sądy o jego twórczości – także te negatywne, choć, jak można mniemać, przychyła się do pochlebnych opinii Josepha Addisona, którego uwagi na temat *Raju utraconego* uznaje za cenne i trafne. Na podstawie tej wzmianki trudno stwierdzić, czy Tomaszewski Addisona czytał – a jeśli tak, to czy w języku angielskim, który znał, czy we francuskim przekładzie Louisa Racine’a. Jednak już sama

12 Popularność Miltona wśród polskich oświeconych przypada na ostatnie lata XVIII stulecia i początek XIX wieku. Pierwsze pełne polskie tłumaczenie, autorstwa Jacka Przybylskiego, ukazało się w 1791 roku – niemal trzydzieści lat przed wydaniem I tomu *Pism zebranych*, z którego pochodzi cytowany szkic Tomaszewskiego (trudno jednak oszacować, nawet w przybliżeniu, czas powstania tekstu poświęconego Miltonowi). Szczegółowo o recepcji Miltona pisała Zofia Sinko, nie wspominając jednak o zainteresowaniu, jakim jego twórczość darzył Tomaszewski [zob. Sinko 1992].

znajomość pism Addisona, nawet jeśli zapośredniczona, wskazuje na dobrą orientację Tomaszewskiego w zachodnioeuropejskiej myśli estetyczno-literackiej. Potwierdzają to przekłady m.in. fragmentów *Pieśni Osjana* czy pism Germaine de Staël. Ta wrażliwość na przemiany, do których dochodziło w sferach literackiej i estetycznej, daje o sobie znać w oryginalnej twórczości Tomaszewskiego. Obok zainteresowania wcześniej wspomnianą kategorią wzniosłości zaobserwować możemy fascynację melancholią¹³.

Melancholia, ujmowana zarówno jako stan chorobowy wymagający leczenia, jak i dyspozycja artystyczna, wiązana z wyobraźnią i geniuszem, cechująca człowieka dobrze urodzonego i wykształconego, zrobiła w stuleciu światła ogromną karierę¹⁴. Także w polskim wariantcie oświecenia melancholia pojawiała się często [Cieński 2013: 179–183]. Wartym odnotowania przykładem ze względu na rozważany tu temat jest twórczość Franciszka Dionizego Książczaka – poety związanego z dworem Adama Kazimierza i Izabeli Czarotoryskich. W wierszach Książczaka doświadczenie krajobrazu odgrywa swoistą rolę. Autonomia natury jest co prawda ograniczona, nie ulega jednak wątpliwości, że w niektórych przypadkach elementy pejzażu pełnią ważną funkcję – służą wyrażeniu emocjonalnych stanów podmiotu, nierzadko naznaczonych melancholią, i świadczą o podejmowanych próbach opisu różnorodnych zjawisk związanych z życiem człowieka¹⁵. Należałoby także wspomnieć innego ważnego reprezentanta polskiego oświecenia – Franciszka Karpińskiego, zwłaszcza zaś fragment jego rozważań zawartych w tekście teoretycznym *O wymowie w prozie albo wierszu*, w którym melancholia staje się ważną dyspozycją artysty pozwalającą mu poruszyć nawet „najtwardsze serce” [Rejman 2005: 92–94]. Co ważne, Karpiński wprowadza jednak pewne rozróżnienie,

13 Warto tu pamiętać o zgłoszonym m.in. przez Kanta związku między melancholią a wzniosłością [zob. Kant 1999: 7, 18].

14 Na problemy związane z definicją melancholii wskazali m.in.: Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl [zob. Klibansky, Panofsky, Saxl 2009: 23–144], a także Jacky Bowring [zob. Bowring 2017: 12–17; por. też np. Cieński 2013: 173–178].

15 Uwagi o poezji Książczaka podaje za książką Marcina Cieńskiego *Pejzaże oświeconych. Sposoby przedstawiania krajobrazu w literaturze polskiej w latach 1770–1830* [Cieński 2000: 120–135].

zgłaszając konieczność zachowania umiaru – stan melancholii musi mieć swoje ograniczenia, w przeciwnym razie człowiek odsuwa się od wspólnoty i dokonuje aktu autodestrukcji:

Ale nie masz potrzeby, ażebyśmy ustawicznym zamyśleniem się siebie i kogo nudzili; ani o takiej tu rzecz melancholii, która niszcząc z wolna człowieka, odebrawszy go zupełnie ludziom, wreszcie go samemu sobie wydiera, ale o tej, którą, jak potrzeba zdarzy się, sami sobie na czas cudzym kosztem zrobić możemy. [Karpiński 1993: 214]

Opisywana tu „łagodna” melancholia jest stanem, w którym człowiek znajduje się dzięki smutkowi. Właśnie smutek – zdaniem Karpińskiego – pozwala człowiekowi poznać siebie samego (czy, by użyć określenia poety, prowadzi „człowieka nad siebie samego”), stąd, jak się wydaje, melancholia umożliwia jednostce introspekcję, dlatego – umiarkowana – jest czymś pożądanym¹⁶.

Przywołanie tych twórców – aktywnych przede wszystkim w czasach przedrozbiorowych – jest potrzebne do podjęcia próby zasygnalizowania pewnych zjawisk, na tle których dochodziło w polskiej literaturze do zmian w odniesieniu do sposobów opisywania i doświadczania krajobrazu, których melancholia jest ważnym elementem. Analizowane utwory Tomaszewskiego, wydane – przypomnijmy – w 1822 roku, mogą być potraktowane jako świadectwo przeobrażeń w sposobach tematyzowania natury w literaturze polskiej późnej fazy oświecenia. Jeden z wielu przykładów stanowi szkic poświęcony Jezioru Genewskiemu¹⁷. Niecierpliwość spowodowana chęcią ujrzania „sławnych brzegów Lemanu” skłania narratora do posłużenia się własną imaginacją:

16 Na poznawczy walor smutku w rozważaniach Karpińskiego uwagę zwrócił Chachulski [zob. Chachulski 2011: 95]. Trafne wydaje się tu rozpoznanie Cieńskiego, który melancholię w twórczości Franciszka Karpińskiego, w przeciwieństwie do tej obserwowanej np. w wierszu Jakuba Jasińskiego, określa mianem „łagodnej” [zob. Cieński 2014: 162].

17 O zainteresowaniu, jakim Leman darzyli pisarze, zwłaszcza w XIX wieku, pisał Marek Bieńczyk [2024].

[...] wyobrażałem wprzód jeszcze sobie to spokojne morze, jego piękne brzegi i jego wały cicho się toczące, chciałem je nawet wprzód słyseć niż widzieć i wznosić stopniami me serce na ton najwyższego uniesienia, aż stanę na szczycie tej słodkiej melancholii, która tylu otwartemi wrotami wiedzie do prawdziwej rozkoszy. [Ws: 109]

„Słodka melancholia”, która jest czymś pożądanym, przywodzi na myśl, na prawach kontrastu, wspomniane wcześniej ostrzeżenie Karpińskiego przed wprowadzeniem samego siebie w stan skrajnego i tym samym destrukcyjnego smutku. Paradoksalne na pierwszy rzut oka czerpanie rozkoszy dzięki uczuciu smutku jest zjawiskiem w literaturze polskiej, jak udowodnił Tomasz Chachulski, dość powszechnym i można je dostrzec nie tylko u „kochanka Justyny”, ale także w twórczości xBW [Chachulski 2011: 93–101]. W przytoczonym fragmencie tekstu Tomaszewskiego należałoby zwrócić uwagę na wyróżnienie „prawdziwej rozkoszy”, do osiągnięcia której środkiem jest właśnie „słodka melancholia”. W *Słowniku języka polskiego* Samuela Bogumiła Lindego rozkosz to „największy stopień uciechy, ukontentowania”, samo słowo zaś pochodzi od czasownika „kosztować” (smakować coś). Jak wyjaśnia w komentarzu do tego hasła Kostkiewiczowa, analizując różnorodne odcienie znaczeniowe słowa „przyjemność”, „rozkosz oznacza doznanie czy przeżycie wywołane przez jakiś czynnik zewnętrzny” [Kostkiewiczowa 2011: 37]. Badaczka wspomina także o kontekstach, w jakich słowo „rozkosz” występowało w polszczyźnie oświecenia, i zwraca uwagę na traktaty estetyczno-literackie, takie jak tekst Addisona, który w „Monitorowym” wydaniu został przetłumaczony jako *O rozkoszach wyobraźni*, Filipa Neriusza Golańskiego *O wymowie i poezji*, artykuł *Poezja*, przypisywany Joachimowi Litaworowi Chreptowiczowi, czy Euzebiusza Słowackiego *Teoria smaku w dziełach sztuk pięknych*. Ta obecność słowa „rozkosz” w odniesieniu do doznań, jakie w człowieku wywołują obiekty kontemplacji estetycznej, zwłaszcza zaś literatura, może sugerować – kolejny raz – traktowanie przez Tomaszewskiego krajobrazu, czy raczej pewnych jego elementów, jako dzieła sztuki. Pejzaż – powtórzmy – ważny jest o tyle, o ile budzi w człowieku określone przeżycia.

Nie bez znaczenia jest tu aspekt sensualny, ewokowany zarówno przez słowo „rozkosz” (ze względu na jego etymologię), jak i nazywanie melancholii „słodką”. Melancholia, już nie jako choroba, lecz określenie pewnego doznania waloryzowanego pozytywnie, została „odkryta” przez poetów nowoczesnych, czego doskonały przykład, jak wskazują autorzy monumentalnej monografii *Saturn i melancholia*, stanowi twórczość Milтона:

Dochodzą nas tutaj echa z innego świata, nie świata proroczej ekstazy ani posępnej medytacji, lecz spotęgowanego odczuwania, w którym słodkie tony i zapachy, sny na jawie i krajobrazy mieszają się z doznaniem ciemności, samotności, a nawet żałoby. Owo słodko-gorzkie doznanie służy przy tym spotęgowaniu doświadczenia własnego „ja”. [Klibansky, Panofsky, Saxl 2009: 261]

O podobnym spotęgowaniu doświadczenia własnego „ja” możemy też mówić w przypadku analizowanych tu utworów, w których nastrojów zadumy przeplata się z zachwytem i smutkiem, a człowiek – pod wpływem różnych typów krajobrazów – dokonuje pogłębionej introspekcji. W dalszej partii omawianego tekstu Tomaszewski przechodzi do opisu pejzażu, jednak można odnieść wrażenie, że szczególną uwagę poświęca on przede wszystkim własnym doznaniom:

Nie rozedniało się jeszcze, lecz pomroka ustąpiła, jej tło jednostajne i ponure nie jest już tłem powszechnym; zasłona, która wzrok pokrywała, zwolna się odsuwa; rozrzedzają się masy cieni, chaos nocy znika, przedmioty się widoczniej okazują, oko już ściga obrazy, których jeszcze doskonale rozeznaczyć nie może, już zmysł widzenia zaczyna działać, a serca zjednoczone wszystkich stworzeń wdzięcznych dzielą rozkosz człowieka, używając z nim wspólnie daru słuchu i wzroku. [Ws: 110]

Próba opisu wschodu słońca jako pewnego rozłożonego w czasie zjawiska z zaakcentowaniem (dzięki użyciu czasowników i ewokowaniu doświadczenia wzrokowego) jego procesualności sprawia,

że w przytoczonym fragmencie mamy do czynienia z literacką deskrypcją rozgrywającego się przed człowiekiem „spektaklu natury”, angażującego zmysły „wszystkich stworzeń”. Nie chodzi zatem wyłącznie o człowieka, choć to ludzka perspektywa właśnie wydaje się tu kluczowa, zwłaszcza jeśli mowa o widowiskowym charakterze doświadczanego zjawiska:

O! Najwspanialszy z widowisk świata, pokazujący się tu na najwspanialszym teatrze, wschodzie słońca! Błogosławiona godzino! Ty mię zachwycasz: okrążasz nas zewsząd miłemi obrazy, dobroczynnemi widoki, pewnie, abyś nas samych zachęciła do czynienia dobrze, błogosławiona godzino! Zdziałajże na ludziach wrażenie dosyć trwałe, ażeby kochali cnotę, choć przez resztę dnia tego. [Ws: 112]

Warto w tym miejscu przypomnieć rozróżnienie poczynione przez Jeana Starobinskiego. Badacz ten, piszący o rehabilitacji rozkoszy w oświeceniu, wyróżnił jej dwa typy. Można by je określić mianem a) rozkoszy libertyna, na którego czeka tylko „samotne upojenie bez jutra, kończące się śmiercią”, i b) rozkoszy pozytywnej – „nie jest [ona – P.B.] rozwiązłością, przeciwnie – wiąże się z przebudzeniem istoty ludzkiej, jest zdobywczą energią, dzięki której świadomość chwytą samą siebie, skupia się i poświęca światu oraz bliźnim” [Starobinski 2006: 57–58]. Tego drugiego typu rozkoszy doświadcza obserwator z tekstu Tomaszewskiego – dla niego „widowisko natury” staje się ostatecznie źródłem refleksji dotyczących miejsca człowieka w świecie.

• • •

Artykuł stanowił próbę wstępnego rozpoznania wykorzystanych w wybranych tekstach Tomaszewskiego sposobów kształtowania literackich przedstawień krajobrazu. Dzięki m.in. wychowaniu w kolegium jezuickim, własnym lekturom oraz podróżom dysponuje Tomaszewski znajomością zarówno motywów klasycznych, jak i nowych konwencji literackich, w których ważną rolę odgrywają takie kategorie, jak wzniosłość czy melancholia. Opisany

w utworze pt. *Szwajcaria* moment zawahania – między idealnym pejzażem włoskim a „dziką” Szwajcarią – ma znaczenie symboliczne. Jest sygnałem przejścia od miejsca będącego realizacją topicznego *loci amoeni* do krajobrazu nowego typu – budzącego zachwyt swoją surowością. Początkowo wydaje się, że kultura szwajcarska (w tym pejzaż) przyciąga uwagę podróżnika przede wszystkim wartościami etycznymi, nie zaś estetycznymi. Jednak opisy pogranicza włosko-szwajcarskiego i Przełęczy św. Gotarda czy Jeziora Lemańskiego ujawniają nieco inne zjawisko. Krajobraz szwajcarski pociąga podróżnika swoją różnorodnością i zyskuje jego zainteresowanie ze względu na uczucia i emocje, jakie budzi w człowieku. Te natomiast można uzgodnić z przemianami estetyczno-literackimi tzw. długiego wieku XVIII¹⁸, co nie pozostaje bez znaczenia dla krystalizującej się wówczas nowoczesności.

Bibliografia

- Aleksandrowicz Alina (1998), *Szwajcarskie kontakty i inspiracje Izabeli Czartoryskiej*, w: tejże, *Izabela Czartoryska. Polskość i europejskość*, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Banach Jerzy (1984), *Hercules Polonus. Studium z ikonografii sztuki nowożytnej*, PWN, Warszawa.
- Bieńczyk Marek (2024), *Leman* [hasło], w: *Atlas polskiego romantyzmu*, <https://nplp.pl/artukul/leman/> [dostęp: 16.08.2024].
- Bończa Tomaszewski Dyżma (1822a), *Pisma wierszem i prozą. Oryginalne i tłumaczone...*, t. 1, N. Glücksberg, Warszawa.
- ☞ OM – *O Miltonie*.
- Bończa Tomaszewski Dyżma (1822b), *Pisma wierszem i prozą. Oryginalne i tłumaczone...*, t. 2, N. Glücksberg, Warszawa.
- ☞ OI – *O lawie*.
- ☞ OSz – *O Szwajcarii*.
- ☞ UnE – *Uwagi nad Etną*.
- ☞ Ws – *Wschód słońca widziany z brzegu Jeziora Genewskiego*.
- Bowring Jacky (2017), *Defining melancholy*, w: tejże, *Melancholy and the Landscape. Locating sadness, memory and reflection in the landscape*, Routledge, London.

18 Wypada przy tym jeszcze podkreślić, że także z włoskiego pejzażu wybiera Tomaszewski te elementy, np. wulkany, które mogą wywołać uczucie wzniosłości.

- Butterwick Richard (2022), *Światło i płomień. Odrodzenie i zniszczenie Rzeczypospolitej*, przeł. Michał Roniker, Wydawnictwo Literackie, Warszawa.
- Chachulski Tomasz (2011), *Elegijne przyjemności*, w: *Przyjemność w kulturze epoki rozumu*, red. Teresa Kostkiewiczowa, DiG, Warszawa.
- Cieński Marcin (2000), *Pejzaże oświeconych. Sposoby przedstawiania krajobrazu w literaturze polskiej w latach 1770–1830*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Cieński Marcin (2013), *Melancholia jako droga ku wolności: między Karpińskim a Fredrą*, w: tegoż, *Literatura polskiego oświecenia. Studia*, Universitas, Kraków.
- Cieński Marcin (2014), *Melancholia jako estetyka czy doświadczenie? O kilku polskich utworach z lat 1770–1830*, w: *Eklektyzmy, synkretyzmy, uniwersa. Z estetyki epoki oświecenia i romantyzmu*, red. Agnieszka Ziolkowicz, Roman Dąbrowski, Księgarnia Akademicka, Kraków.
- Cuillé Tili Boon (2021), *Introduction. The Spectacle of Nature*, w: tejże, *Divining Nature. Aesthetics of Enchantment in Enlightenment France*, Stanford University Press, Stanford, <https://doi.org/10.2307/jj.8305919>.
- Curtius Ernst Robert (2009), *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. i oprac. Andrzej Borowski, wyd. 3, Universitas, Kraków.
- Eliade Mircea (2008), *Święta przestrzeń a sakralizacja świata*, w: tegoż, *Sacrum a profanum. O istocie sfery religijnej*, przeł. Bogdan Baran, Aletheia, Warszawa.
- Gigante Denise (2016), *Milton's Spots: Addison on „Paradise Lost”*, w: *Milton in the Long Restoration*, red. Blair Hoxby, Ann Baynes Coiro, Oxford University Press, Oxford, <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198769774.003.0002>.
- Grześkowiak-Krwawicz Anna (1994), *Dyzma Bończa Tomaszewski* [hasło], w: *Pisarze polskiego oświecenia*, t. 2, red. Teresa Kostkiewiczowa, Zbigniew Goliński, IBL PAN, Warszawa.
- Kant Immanuel (1999), *Rozważania o uczuciu piękna i wzniosłości*, przeł. Dariusz Pakalski, Mirosław Żelazny, w: tegoż, *Pisma przedkrytyczne*, Wydawnictwo Rolewski, Toruń.
- Kant Immanuel (2004), *Analityka wzniosłości*, w: tegoż, *Krytyka władzy sądzienia*, przeł. Jerzy Galecki, przekład przejrzał Adam Landman, wyd. 3, PWN, Warszawa.
- Karpiński Franciszek (1993), *O wymowie w prozie albo wierszu*, w: *Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1740–1800*, oprac. Teresa Kostkiewiczowa, Zbigniew Goliński, PWN, Warszawa.

- Klibansky Raymond, Panofsky Erwin, Saxl Fritz (2009), *Saturn i melancholia, Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, przeł. Anna Kryczyńska, Universitas, Kraków.
- Kolbuszewski Jacek (2015), „Co wadzi, póki lata nie zajdą leniwe...” Szkic o Alpach w literaturze polskiej (od Jana Kochanowskiego do Wacława Rolicz-Liedera), „Prace Literackie”, t. 55.
- Kostkiewiczowa Teresa (1979), *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia*, PWN, Warszawa.
- Kostkiewiczowa Teresa (1994), *Inspiracje i motywy szwajcarskie w piśmiennictwie polskim XVIII wieku*, w: tejsze, *Oświecenie. Próg naszej współczesności*, Semper, Warszawa.
- Kostkiewiczowa Teresa (1996), *Odległe źródła refleksji o wzniosłości: co się stało między Boileau a Burke’em*, „Teksty Drugie”, nr 2–3.
- Kostkiewiczowa Teresa (2011), *Przyjemność w XVIII wieku: perspektywa leksykologii, semantyki, estetyki*, w: *Przyjemność w kulturze epoki rozumu*, red. Teresa Kostkiewiczowa, DiG, Warszawa.
- Kowalczyk Małgorzata Ewa (2005), *Obraz Włoch w polskim piśmiennictwie geograficznym i podróżniczym osiemnastego wieku*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń.
- Lovejoy Arthur Oncken (2009), *Wielki łańcuch bytu. Studium historii pewnej idei z dodaniem tekstów „Historiografia idei”, „Obecne stanowiska i przeszła historia” oraz „Refleksje o historii idei”*, przeł. Artur Przybysławski, wyd. 2 popr., słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Łysiak-Łątkowska Anna (2022), *Wezuwiusz i Etna w relacjach Stanisława Kostki Potockiego, Juliana Ursyna Niemcewicza, Stanisława Staszica*, „Almanach Historyczny”, t. 24.
- Maciocha Agnieszka (2009), *Burza natury. O nowym pejzażu oświeconych w polskich czasopismach*, „Wschodni Rocznik Humanistyczny”, t. 6.
- Marquard Odo (1994), *Człowiek oskarżony i uwolniony od odpowiedzialności w filozofii XVIII stulecia*, w: tegoż, *Rozstanie z filozofią pierwszych zasad. Studia filozoficzne*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Marquard Odo (2007), *Aesthetica i anaesthetica. Też jako wprowadzenie*, w: tegoż, *Aesthetica i anaesthetica. Rozważania filozoficzne*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Miller Peter N. (2008), *Hercules at the Crossroads in the Seventeenth and Eighteenth Centuries: Neo-Stoicism Between Aristocratic and Commercial Society*, w: *République des Lettres, République des Arts*, red. Christian Mouchel, Colette Nativel, Librairie Droz, Geneva.
- Miziołek Jerzy (2004), „Sąd Parysa” jako wizja senna i „Herakles na rozstajnych drogach”. O najstarszych przedstawieniach

- humanistycznych w sztuce polskiej, w: tegoż, *Inspiracje śródziemnomorskie. O wizji antyku w sztuce Warszawy i innych ośrodków kultury dawnej Polski*, Neriton, Warszawa.
- Oleńska Anna (2015), *Boromejskie wyspy-ogrody na Lago Maggiore. Słowo o patrzeniu i widzeniu barokowych osobliwości*, w: *Artyści znad jezior lombardzkich w nowożytnej Europie. Prace dedykowane pamięci Profesora Mariusza Karpowicza*, red. Renata Sulewska, Mariusz Smoliński, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, Instytut Historii Sztuki UW, Warszawa.
- Pieńkos Andrzej (2000), *Kultura spektaklu. Malarstwo katastrof wulkanicznych w oświeceniu*, w: tegoż, *Okropności sztuki. Nowoczesne obrazy rzeczy ostatecznych, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk.
- Pieńkos Andrzej (2021), *Rewolucja plenerowa XVIII wieku? Relacje z narodzin pejzażu nowoczesnego*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, <https://doi.org/10.31338/uw.9788323554172>.
- Pluciennik Jarosław (2000), *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, Universitas, Kraków.
- Rejman Zofia (2005), *Świadomość literacka polskiego oświecenia. Wybrane problemy*, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Sinko Zofia (1992), *Twórczość Johna Milтона w oświeceniu polskim*, IBL PAN, Warszawa.
- Starobinski Jean (2006), *Wynalezienie wolności 1700–1789*, przeł. Maryna Ochab, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Starobinski Jean (2017), *Atrament melancholii*, przeł. Krystyna Belaid, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Wawrzonkowski Krzysztof (2010), *Wyobrażenia i wzniosłość w koncepcji estetycznej Edmunda Burke'a*, w: tegoż, *Wyobrażenia i wzniosłość: teoriopoznawcze podstawy wybranych brytyjskich koncepcji estetycznych XVIII wieku*, Tako, Toruń.
- Woźniakowski Jacek (2011), *Góry niewzruszone*, w: tegoż, *Pisma wybrane*, t. 2: *Słowa i obrazy. Sztuka, myśl o sztuce, kultura artystyczna wybór*, wstęp i oprac. Nawojka Cieślińska-Lobkowicz, [wyd. 1 – 1964], Universitas, Kraków.

Patrycja Bąkowska

Experiencing Landscape in the Travel Writings of Dyzma Bończa Tomaszewski

This article focuses on selected travel writings by Dyzma Bończa Tomaszewski who, though little known for his poetic achievements, was remembered

primarily as an opponent of the May 3rd Constitution of 1791. This stance notwithstanding, his work offers research material worthy of in-depth consideration, enabling us to trace the processes of aesthetic and literary transformation that occurred during the Polish Enlightenment. The issues raised in this analysis concern literary methods of representing landscape: motifs, strategies, and conventions employed to convey the “gaze of the viewing subject” as simultaneously observer but also co-creator of the seen landscape. Tomaszewski drew from, among other things, classical traditions, employing, for instance, the motif of Hercules at the crossroads. At the same time, he remained open to emerging literary trends and, more broadly, to the culture of the more mature later stages of the Age of Light.

Keywords: nature; aesthetics; Dyzma Bończa Tomaszewski; poetry.

Patrycja Bąkowska – adiunkt w Zakładzie Literatury Staropolskiej i Oświecenia na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Interesuje się literaturą i kulturą wieku światła, ze szczególnym uwzględnieniem przemian antropologicznych, tożsamościowych i estetycznych. Członkini Polskiego Towarzystwa Badań nad Wiekiem Osiemnastym. Opublikowała wiele artykułów w czasopismach (m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Przestrzeniach Teorii”) i książkach zbiorowych. Jest autorką monografii *Formy ekspresji podmiotowości nowoczesnej. Tożsamość indywidualna i zbiorowa w poezji polskiej schyłku XVIII i początku XIX wieku* (2021), która ukazała się w serii Monografie Fundacji na rzecz Nauki Polskiej.